

La pensée romanesque
suivi de
La ballade d'un schizophrène

Jean-Nicolas Paul

**Thèse soumise dans le cadre des exigences
du programme de doctorat ès arts en lettres françaises**

**Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa**

© Jean-Nicolas Paul, Ottawa, Canada, 2019

RESUME

Cette thèse de recherche-création se divise en trois parties.

La première présente une recherche sur le monologue intérieur en tant que genre littéraire. Il s'agit, pour sortir des apories critiques entourant le monologue intérieur, de remonter aux origines de la notion de genre et de définir le monologue intérieur par ses finalités plutôt que par ses traits formels. D'abord, un des effets propres de ce genre romanesque est de donner au lecteur le sentiment d'une *reconnaissance échouée*. L'expression littéraire de cet échec de la reconnaissance amène à sa suite une esthétisation des processus spéculatifs reposant sur *l'aperception, la mémoire et la fabulation*. Il en découle également que l'un des thèmes centraux du monologue intérieur est la question de l'identité personnelle.

La deuxième partie de la thèse est une fiction d'environ quarante mille mots utilisant le monologue intérieur. Ce récit débute alors que le héros est au volant de sa voiture, la nuit, et qu'il voit un poids lourd venir en sens inverse ; il envisage de tourner le volant pour traverser la ligne jaune et réaliser un face-à-face mortel, mais hésitant au dernier moment, il poursuit sa route en se replongeant dans ses souvenirs et ses pensées. On apprend rapidement que le personnage principal vient de commettre un crime.

La troisième partie de la thèse vise, dans un dialogue critique et constructif entre composition et théorisation,   évaluer la force productive des concepts proposés dans la première partie.

REMERCIEMENTS

C'est avec émotion que je remercie Christian Milat, mon directeur de thèse pendant ces quatre années de belles écritures. C'est pour son aide inestimable, pour ses encouragements, pour sa disponibilité et surtout pour sa compréhension de mon projet que je souhaite, du fond du cœur, le remercier. Je garde un souvenir impérissable de notre première rencontre. C'était un certain vendredi après-midi de 2013 et, par simple curiosité, alors que je n'étais même pas étudiant, j'étais allé visiter l'Université d'Ottawa. La porte de son bureau était ouverte. Dans mon esprit, cette image d'hospitalité symbolise parfaitement sa grande ouverture. Puis, spontanément, nous avons eu une belle discussion à propos du Nouveau Roman et des auteurs que nous aimons. Cette rencontre aura eu un effet déterminant sur ma vie.

Je ne peux manquer de mentionner ma femme, Ly Lam, qui est l'étoile magique de ma vie. Depuis que je l'ai rencontrée, je suis invincible et tout avance à grande vitesse. Elle est la constante de toutes mes réussites, la force qui me propulse, le chemin et le but de mon existence.

J'aimerais aussi souligner l'importance qu'ont eue Alice et Chloé, mes filles adorées qui, en m'empêchant d'écrire quand je le voulais, m'ont forcé à écrire quand je le pouvais.

De plus, je remercie mes parents de m'avoir toujours soutenu dans mes projets et d'avoir été présents pour m'aider lorsque j'en avais le plus besoin.

Maintenant, j'aimerais adresser un remerciement tout spécial à Benjamin Lalonde. Il a été à mes côtés de façon indéfectible depuis le tout début. Lorsque je me demandais si je devais ou non entreprendre des études doctorales, il m'a écouté et conseillé, il a aussi pris le temps de discuter avec moi des théories autant que des orientations artistiques de cette thèse.

J'aimerais remercier Marie-Aude Samson de son intérêt porté à mon travail.

Enfin, je remercie le gouvernement de l'Ontario d'avoir soutenu mon projet en m'accordant la Bourse d'études supérieures.

INTRODUCTION

Les programmes de création littéraire aux cycles supérieurs sont encore assez récents¹ et leur place dans les départements de littérature reste marginale et questionnée. C'est pourquoi, dans cette introduction, je me vois en quelque sorte appelé à justifier mon parcours de troisième cycle. Ce faisant, j'expliquerai, dans un premier temps, pourquoi le doctorat en création littéraire me semble la voie la plus prometteuse pour les études littéraires en général. Cette partie revêtira par moment un caractère pamphlétaire et programmatique. Puis, dans un second temps, en m'inspirant de certains travaux en poétique, je tenterai d'élucider les raisons qui m'ont amené à travailler sur le monologue intérieur dans le cadre d'une thèse en recherche-crédation.

Pourquoi le doctorat en création littéraire?

Comme l'affirme récemment Raphaël Baroni, le récit est devenu un concept central pour une multitude de domaines d'étude, et pourtant, « à une époque où l'intérêt que l'on porte aux phénomènes narratifs n'a peut-être jamais été aussi fort »², la narratologie et les études littéraires semblent « moribondes »³. Une des causes du désintérêt pour les théories littéraires serait liée « au paradigme de l'histoire littéraire comme principe fondamental d'organisation de la connaissance »⁴ dans les départements de lettres. C'est pourquoi, selon moi, la recherche-crédation, qui aborde les théories non pas dans le but de classer et d'analyser les œuvres, mais

¹ Danielle Boutet, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, hiver 2018, p. 292.

² Raphaël Baroni, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, n° 30, 2016, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

comme des outils de production de récits, pourrait intéresser les autres spécialistes qui emploient le récit dans leur discipline.

Présentement, la façon dont la théorie est enseignée dans les départements de littérature relève d'un type de connaissance que John Dewey, philosophe américain et un des pères de l'école pragmatique, appelle une épistémologie spéculaire, qui consiste à observer les faits. Pour Dewey, par contre, savoir n'est pas voir, mais agir : « l'idée est l'instrument par lequel est construit le fait »⁵. Selon l'épistémologie pragmatique, la valeur d'une idée devrait donc être évaluée en fonction de sa capacité à produire des faits, c'est-à-dire, en littérature, des œuvres littéraires. La recherche-crédation en littérature pourrait ainsi donner une perspective nouvelle à l'appareil critique en privilégiant les réflexions qui concernent les procédés de production des œuvres, c'est-à-dire l'écriture ainsi que les effets recherchés par elles, ce qui réaffirmerait la pertinence de la théorie littéraire pour toute discipline qui utilise l'approche narrative.

Malheureusement, nous sommes encore bien loin d'avoir trouvé un arrimage entre théorie et création littéraire. En fait, la recherche entretient actuellement avec la création une relation qui rappelle celle de la médecine avec la chirurgie au Moyen Âge. Dans un passé relativement récent, les médecins suivaient une longue formation universitaire qui les préparait principalement à discourir sur les maladies. Médecine et philosophie étaient encore deux disciplines assez proches et les médecins, qui jouissaient d'un grand prestige, s'intéressaient peu aux chirurgiens qui, eux, apprenaient leur humble métier chez des barbiers, qui n'avaient pas de connaissances théoriques bien poussées, mais qui savaient que faire concrètement dans une situation donnée. « L'histoire a montré que chaque fois qu'il y a eu un rapprochement entre

⁵ Emmanuelle Rozier, « John Dewey, une pédagogie de l'expérience », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010, n° 80-81, p. 26.

ces deux entités que sont la médecine et la chirurgie, cela a été bénéfique pour le progrès médico-chirurgical. »⁶ Cet exemple historique devrait nous faire réfléchir à la place que devrait occuper la création au sein des départements de lettres. Présentement, la formation dispensée dans leurs murs prépare les étudiants, un peu comme pour la médecine médiévale, à discourir sur les œuvres, à manier les concepts philosophiques pour exprimer leur perception de tel ou tel texte, tout en considérant comme anecdotiques les actes contingents de ceux qui se retroussent les manches et se salissent les mains pour transformer concrètement le monde littéraire par leur travail de création.

Une des premières influences que la recherche-crédation pourrait avoir sur la théorie serait de hiérarchiser les connaissances selon leur puissance de création. De ce point de vue, la notion de genre acquiert une importance nouvelle, car elle donne corps à cette épistémologie pragmatique. Depuis la Grèce ancienne jusqu'à aujourd'hui, d'Aristote à Todorov, les genres littéraires ont en effet principalement servi à générer des œuvres d'un certain type. Ils disent ce que les œuvres qui se réclament d'eux doivent offrir comme contenu, comme forme, comme effet. Ils traitent « de la façon dont il faut composer les histoires si on veut que la poésie soit réussie », comme le dit Aristote au début de sa *Poétique*. Il convient donc de revenir à la racine du terme « poétique » et de réactualiser son étymologie pour redonner à la littérature sa « poïétique », comme l'appelait Valéry.

Il serait également intéressant d'accorder la place qui lui revient aux questions d'émulation dans l'intertextualité qui, d'Édouard Dujardin à James Joyce, et de Joyce à William Faulkner, et de Faulkner à Claude Simon, ne cesse d'être un des principaux moteurs de la création littéraire. Mais comme le dit Jean-Simon Desrochers,

⁶ Wikipédia, *Histoire de la chirurgie*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_chirurgie>.

Telles que conçues généralement, les études littéraires forment un domaine d'étude voué à l'analyse de textes en tant que produits statiques. La question de leur émergence ne faisant pas partie des aprioris, il est normal que cet aspect y soit éludé. Qui plus est, considérant toujours les intentions de l'auteur comme des nuisances critiques, ce domaine n'est pas méthodologiquement développé pour cheminer vers des problématiques d'émergence, il est même formaté pour les exclure.⁷

Dans ce passage, Desrochers semble voir un lien entre la fameuse « mort de l'auteur » et l'absence de réflexion sur le processus d'écriture. Comme le souligne Antoine Compagnon dans l'introduction de son cours intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur » (titre qui reprend celui d'un article de Michel Foucault), c'est avec « La mort de l'auteur », en 1968, que Barthes rompit les liens entre l'interprétation des œuvres littéraires et l'intention de leur auteur. Compagnon dit à propos de Barthes et de Foucault :

Au départ, ces deux critiques étaient animés par un mouvement d'hostilité à l'égard de l'histoire littéraire lansonienne [...], dont ils contestaient la domination dans les études littéraires à l'université. Ils s'opposaient à la littérature considérée en relation avec son auteur, ou comme expression de son auteur, suivant une doctrine résumée dans le titre courant des thèses de lettres : *X, l'homme et l'œuvre*.⁸

En affirmant que « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination »⁹, Barthes se permettait d'exprimer librement les sens multiples qu'un lecteur attentif pouvait percevoir dans les textes. « [P]our assurer l'indépendance des études littéraires par rapport à l'histoire et à la psychologie[,] Barthes exigeait que l'étude littéraire fit l'impasse sur l'auteur, comme producteur du texte, et comme contrainte dans la lecture »¹⁰. L'auteur devient une figure abstraite, un « Je » qui ne s'actualise qu'au moment de la lecture, qui n'est donc pas coïncé dans l'époque précise où vivait l'être humain qui a écrit les phrases lues aujourd'hui. Ainsi, l'auteur est toujours le contemporain du lecteur, car il est un produit du texte, qui ne s'actualise que lorsqu'il est lu.

⁷ Jean-Simon Desrochers, *Processus agora. Approche bioculturelle des théories de la création littéraire*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015. p. 13.

⁸ Antoine Compagnon, « Introduction : mort et résurrection de l'auteur », *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>.

⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue* (1984), Paris, Seuil, coll. « Points », p. 66.

¹⁰ Antoine Compagnon, *loc. cit.*

En biffant « le grand rôle traditionnellement dévolu à la philologie (étude historique de la langue définissant le sens contemporain de l'auteur), à la biographie et à l'histoire dans les études littéraires, afin de déterminer du dehors ce que l'auteur a voulu dire », Barthes rapprochait les études littéraires de la philosophie et de la linguistique, mais l'éloignait des problèmes réels et contingents liés à la création d'œuvres littéraires.

Il semble aujourd'hui que la littérature ait perdu, par la mort de l'auteur, un des éléments qui la distinguaient des autres disciplines des sciences humaines, à savoir la réflexion sur le travail de mise en forme d'une expression capable de produire un effet artistique. Ce travail laborieux, minutieux, lent et patient, qui précède le produit fini, passe par l'existence de l'artiste.

En éclipsant l'écrivain du domaine des études littéraires, n'avons-nous pas rendu encore plus mystérieuse l'écriture? Comment vivent les écrivains? Quelle vie se construisent-ils autour d'eux pour réussir à produire des œuvres qui marquent des milliers de gens? Qui s'isole? Qui se lance en politique? Qui pratique d'autres formes d'art? Qui lit quoi? Ces aspects de la vie d'un écrivain ne sont abordés que dans les émissions de variétés, comme si la recherche universitaire sur la littérature n'avait pas à s'abaisser à ce type de considérations. Pourtant, dans l'approche lansonienne de la littérature, avec ses études du type « *X, l'homme et l'œuvre* », se trouvait une proto-poïétique.

Il reste pourtant un courant moderne qui place encore le sens dans la personne de l'auteur, ce sont les écoles marxistes ou freudiennes¹¹. Mais ces écoles de pensée mettent l'accent sur la dimension déterminée de l'individu. Peu importe la porosité de l'individu pour son milieu, peu importe le degré d'intentionnalité dans les choix du contenu et de la forme,

¹¹ *Ibid.*

pour être écrite, l'œuvre littéraire demande un effort considérable, et cet effort est le fruit du choix et de la détermination d'un ou de quelques individus, avec leur vécu, leur famille, leurs amis, leur culture, leurs goûts, leurs croyances, leurs opinions, leurs doutes, leurs aveuglements, leur fatigue, leurs maladies, leur naissance, etc. Bien sûr, comme le souligne René Passeron, « l'art n'avoue que rarement ces sortes de sources »¹². D'avoir évacué la notion d'auteur de la réflexion littéraire a en quelque sorte rendu encore plus obscur le principe même qui est au cœur de la littérature, son entéléchie, c'est-à-dire l'écriture.

Comme le dit Jean-Simon Desrochers sur la vulgate littéraire actuelle qui exclut l'auteur,

il m'est impossible de cautionner ce biais réfutant la valeur de l'intention. Ne souffrant pas de nostalgie, je ne crois pas non plus qu'il faille revenir au mode critique antérieur, certainement étouffant pour le théoricien désireux de faire preuve — disons-le — de créativité critique. Il y a moyen de préserver le meilleur des deux mondes ¹³.

Et la voie, selon moi, qui permet de concilier la recherche théorique actuelle et les questions liées à l'émergence des textes passe par la recherche-crédation et l'élaboration d'une poétique littéraire.

Il ne s'agit pas de minimiser l'apport inestimable de ce qu'il est permis d'appeler une herméneutique non romantique, « une herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur en arrière du texte qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en aval de lui-même »¹⁴. Cette façon d'aborder l'œuvre en la rendant toujours contemporaine, toujours pertinente, est aussi une des facettes de l'inspiration créatrice.

D'ailleurs, s'il est vrai que l'écriture n'a jamais occupé une place majeure dans les études littéraires, cela s'explique par les origines de la discipline. En effet, les concepts et les

¹² René Passeron, *André Masson et les puissances du signe*, Paris, Denoël, 1975. p. 11.

¹³ Jean-Simon Desrochers, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, 1985, p. 305.

méthodes qui sont propres à la littérature comme la philologie des siècles passés ou encore l'herméneutique la plus moderne (qui prend sa source dans les travaux de Wilhelm Dilthey) ont été conçus pour analyser le message de la Bible et sont donc enracinés dans la réception des textes sacrés. Il va de soi, compte tenu de l'origine des techniques d'analyse, que la poïétique ne fait pas partie des visées naturelles des études littéraires. Mais justement, les romans et les poèmes ne sont pas des textes sacrés révélés. Et il faudrait justement, en ce début de troisième millénaire, commencer à s'émanciper de ce paradigme biblique.

C'est pourquoi il semble important aujourd'hui de ménager une place à la recherche-création dans l'enseignement universitaire de la littérature afin de redonner à cette discipline le domaine qui lui est propre, qui n'est pas celui de la philosophie ni celui de la didactique des langues, mais celui de l'écriture. En attribuant à l'écriture la place occupée par la lecture dans l'enseignement littéraire, ou à tout le moins, en accordant à l'écriture une place plus importante, on pourra espérer restituer aux études de lettres une pertinence aujourd'hui questionnée. Ni artistiques, alors qu'elles traitent de l'art littéraire, ni scientifiques dans le sens rigoureux du terme, ni purement philosophiques en ce qu'elles réfléchissent principalement aux œuvres littéraires, les analyses textuelles qui constituent le principal *output* des départements de lettres se servent davantage de la littérature qu'elles ne la servent. Sans l'avouer ouvertement, certains sentent que les départements de lettres semblent ne tourner qu'autour d'eux-mêmes, ne visant qu'à produire des diplômés qui vont enseigner aux prochains étudiants en lettres. Cette autophagie intellectuelle ne peut qu'être fatale pour la discipline. Il serait donc bénéfique, d'une part, que l'appareil critique entourant les œuvres, tout en gardant leur dimension philosophique, trouve une forme de validité naturelle en se soumettant à l'épreuve de l'écriture ou, à tout le moins, en intégrant une réflexion poïétique qui ne passe pas forcément par l'expérience de l'écriture. Cela ne peut que contribuer au

rayonnement des départements de lettres à l'extérieur de leurs murs. D'autre part, à travers l'élaboration d'une poétique littéraire qui s'attarde à l'expérience d'écriture et qui peut réfléchir sur cette expérience « en première personne »¹⁵, la recherche-crédation s'attaque à une des questions les plus pertinentes et actuelles et qu'elle est parmi les mieux placées pour comprendre, à savoir, l'acte d'imaginer, qui représente la quintessence de l'esprit humain.

Mais la question qui se pose maintenant est précisément celle-là : comment « éclaircir une problématique de création littéraire au sein des contraintes propres aux études littéraires »¹⁶? Qu'est-ce que l'écriture? Comment la comprendre? Comment l'enseigner?

Chaque artiste crée selon des paramètres qui sont entièrement congruents avec ce qu'il est, qui il est, avec tout ce qui constitue sa singularité, c'est-à-dire son génie personnel. [...] Lorsqu'un artiste s'engage dans des études supérieures pour propulser ou transformer sa démarche créatrice, simplement approfondir des aspects généraux de la pratique ne l'aidera pas dans ses objectifs. Ce sont ses manières de faire singulières qu'il lui faut regarder. « Pour renouveler leur pratique », explique Pilon, « il faut que ces personnes inventent ou découvrent leur propre modèle d'intervention. » (2009, p. 10) C'est ce modèle unique, singulier, qui va les renseigner au sujet des questions que l'on pose à leur pratique.

En somme, on pourra enseigner beaucoup de savoir-faire dans les cours d'art des formations initiales, mais il restera toujours un lieu où la personnalité, le caractère, les manières personnelles et le « génie propre » de l'artiste le feront pratiquer son art d'une manière unique. Singulières aussi sont ses aspirations personnelles dans la voie de son autoformation. Mystérieux sont ses élans et ses raisons d'agir. Or c'est dans ces lieux de singularité qu'on trouve le cœur de ce qui fait la richesse et la signifiante d'une œuvre. Pour cette raison, on relira l'article de Landri (2006) qui explique que, bien qu'elle doive répondre à certaines exigences, la thèse en recherche-crédation « est une thèse qui, d'une part, n'a guère de modèle et qui, d'autre part, ne saurait en avoir, parce qu'elle se doit d'en dénombrer autant qu'il existe de chercheurs¹⁷ ».

La forme et l'orientation que prend la thèse en recherche-crédation sont très libres. Et cette liberté impose qu'on justifie sa forme.

L'orientation qu'a prise mon travail depuis les quatre dernières années s'est concentrée sur les techniques d'écriture. Les trois parties de cette thèse suivent une méthode assez scientifique qui consiste, dans un premier temps, à forger des outils de travail, dans un deuxième temps, à

¹⁵ Danielle Boutet, *loc. cit.*, p. 291.

¹⁶ Jean-Simon Desrochers, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Danielle Boutet, *loc. cit.*, p. 296-297.

les utiliser en contexte réel, c'est-à-dire dans une création littéraire, puis dans un troisième temps, à évaluer leur efficacité.

Pourquoi le monologue intérieur?

Néanmoins, je me saisis maintenant de cette introduction pour revenir sur ma propre expérience de manière introspective et autobiographique pour expliquer les étapes et les rencontres qui m'ont amené à voir dans le monologue intérieur la forme de création la plus adaptée à ma singularité, ce qui permettra de justifier au lecteur le sujet de cette recherche.

Je me souviens que, dès le primaire, j'ai adoré lire. C'était en quelque sorte un trait identitaire. Dans ma famille, et même à l'école primaire et secondaire, j'étais celui qui lisait des gros romans pendant la récréation. Dans les romans américains qui ont marqué mon enfance, le personnage principal est souvent un romancier. C'est le cas dans *The Shining*, *Misery*, *The World According to Garp*, ainsi que dans nombre de bestsellers, comme dans les deux des romans contemporains que j'ai lus cette année encore, *La vérité dans l'affaire Harry Quebert* de Joël Dicker et *Mon combat* de Karl Ove Knausgaard (qui relève de l'autofiction). L'impression que les personnages fictifs ont eue sur moi est, il me semble, une des motivations personnelles qui m'ont amené à vouloir, premièrement, écrire un roman et, deuxièmement, à avoir entamé il y a longtemps déjà, lorsque j'ai commencé l'université, des études en littérature.

Bien que j'aie toujours conservé un goût prononcé pour la littérature populaire (ce qui explique, je crois, mon besoin de trouver une chute finale dans les récits), j'ai rapidement été intéressé par le cinéma et ses formes de narration plus expérimentales. Quand j'étais adolescent, mon film préféré était *Pink Floyd: the Wall*. C'étaient le rythme du montage, les flash-back dans des flash-back, les scènes hallucinées qui se fondaient dans celles de la vie du

personnage, qui m'enchânaient à ce long flot de conscience profond et enivrant. Puis ce fut le cinéma de David Lynch. « Ainsi, le choc reçu adolescent d'une œuvre [...] n'est que prélude à d'autres secousses, tant il est vrai que les émotions initiales, ou initiatrices, ne sont pas seulement le fait de la jeunesse. »¹⁸

Longtemps, je ne croyais pas qu'il était possible que le genre de narration cinématographique que j'appréciais puisse être produit par un roman. Toutefois, bien que je sois passionné par la narration cinématographique, je ne cessais de sentir que la plus grande forme d'expression artistique était la narration romanesque parce qu'avec le roman, on est en présence d'une voix dont la tonalité nous imprègne au point de devenir addictive, ce qui explique les nuits blanches passées à lire des romans. Cela, je ne l'avais jamais ressenti avec le cinéma. Je m'essayais donc à écrire, mais sans jamais parvenir à mettre en forme le genre de récit qui me passionnait. Jusqu'à ce que je lise *La route des Flandres* de Claude Simon. Comme l'écrit Passeron à propos d'André Masson : « Être inspiré par une peinture, ce doit donc être, en ce qu'elle signifie, découvrir par elle ce que l'on ne sentait jusqu'alors que distraitement et partager, non sans en subir l'influence, l'expérience qui s'y exprime. »¹⁹

Je me rappelle parfaitement la première fois qu'on m'a parlé de Claude Simon. C'était devant un bar qui s'appelle Le Cheval blanc, à Montréal. Mon ami Jean-Pierre Savard et moi étions sortis sur le trottoir pour fumer, et il m'avait raconté qu'un professeur de l'Université Laval, à Québec, lui avait fait lire *La route des Flandres* et que c'était un chef-d'œuvre (d'ailleurs, je me souviens qu'en disant le mot « chef-d'œuvre », il avait mimé le geste d'enlever un chapeau pour montrer son admiration, détail insignifiant en soi, mais qui indique à quel point cette conversation est restée gravée dans ma mémoire). Ensuite, le second souvenir

¹⁸ René Passeron, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

que j'ai gardé, c'est d'être en train de lire *La route des Flandres* en avalant des frites et un hamburger assis au comptoir d'un fastfood, juste avant mon quart de travail (à cette époque, je faisais le ménage dans des tours à bureau au centre-ville).

Sur le site Web de *l'Association des lecteurs de Claude Simon*, dans la rubrique intitulée « Votre première lecture de Claude Simon. La première fois... ou pas », Bernard Bruges-Renard décrit sa première expérience de lecture d'un roman de Claude Simon :

[J]e n'ai jamais rien éprouvé de semblable à la lecture d'un roman et pourtant j'ai fait des études littéraires. Et je me surprends à respirer au rythme de ce texte qui déploie une énergie difficile à décrire : un flux bienfaisant de mots qui se projettent en moi comme autant d'images et de sons dont la présence est si intense que je lis et relis afin de renouveler le plaisir qui me transporte. C'est un mélange d'émotion puissante, continue et de satisfaction intellectuelle, une expérience de lecture totale. Cela se traduit par une forme de respiration induite par le texte, un souffle transmis physiquement par l'écrit. J'en suis et j'en reste « étonné » au sens propre. Un coup de foudre en quelque sorte ! Je me dis que je ne pourrai plus rien lire d'autre !²⁰

Je ne pourrais mieux dire ce que j'ai moi-même vécu en lisant *La route des Flandres*. J'étais hypnotisé par la voix de Georges, le personnage-narrateur, et j'ai oublié l'heure qui passait, je n'avais même plus conscience du brouhaha des centaines de passants autour de moi dans la Gare centrale. J'ai levé les yeux du livre (probablement parce que j'étais essoufflé à force de penser ou de sentir au rythme du discours haletant du narrateur simonien) et j'ai remarqué qu'il était 18 h 27. Mon cœur a bondi dans ma poitrine : j'allais être en retard. En marchant à toute vitesse dans les couloirs bondés pour rejoindre l'entrée du gratte-ciel, je repensais à l'étrange sensation d'apesanteur (peut-être est-ce ce que Peirce appelle le *musement*?) que m'avait procurée la description de la goutte d'eau qui se détache d'un toit ou plutôt se scinde. Les idées et les images s'enchaînaient les unes aux autres dans une séquence parfaite. Parfaite pour moi en tout cas. J'avais l'impression d'avoir finalement trouvé quelqu'un qui me comprenait.

²⁰ Bernard Bruges-Renard, « Passion Claude Simon », Association des lecteurs de Claude Simon, <<http://associationclaudesimon.org/lecteurs/la-premiere-fois-ou-pas/article/bernard-bruges-renard>>.

Évidemment, il y a d'excellents romans de Simon avant et après 1960, mais pour moi, c'est *La route* qui est le vrai coup de cœur. Je me méfie maintenant de mes trois exemplaires, qui sont rangés dans ma bibliothèque, parce que, à quelques reprises, il m'est arrivé, en remplaçant des livres, d'ouvrir *La route* au hasard et de commencer à lire une ligne au milieu d'une page, pour me retrouver encore, 45 minutes plus tard, dans la même position, happé par le texte et incapable de détacher mes yeux de la page.

Cette rencontre avec Claude Simon a objectivement transformé ma vie : quelques années plus tard, j'ai réalisé un mémoire de maîtrise sur *La route des Flandres*, ce qui m'a permis d'enseigner. Aujourd'hui, je travaille sur une thèse portant sur le monologue intérieur, et ce, uniquement par amour pour la prose de Claude Simon.

Comme le dit Passeron à propos d'André Masson : « L'imagination spécifique du peintre prend place dans l'acte de peindre, non dans une image, fût-elle intérieure, qu'il lui faudrait servir par les moyens de la peinture. »²¹ Ici, il s'agit donc de comprendre l'acte d'écriture, qui échoue souvent, mais qui parfois cède à une qualité (de l'acte et non du résultat) qui s'apparente au *flow state* décrit par Mihaly Csikszentmihalyi²². Porté par l'impression que le roman de Simon avait produite en moi, je me mis à écrire une nouvelle relatant une anecdote frappante, une fille dans un bar qui fait une overdose et qui est transportée par les ambulanciers. Grâce au style fluide que je venais de trouver, mon propos arrivait à s'organiser de lui-même, à se déployer librement, agençant les considérations philosophiques, les souvenirs et les perceptions chargées d'affects, le tout dans un discours où les niveaux de langue, les déjà-dits, les digressions, produisaient un rythme et une tonalité. J'ai compris que dans l'écriture, ce n'est pas le contenu événementiel qui compte, mais le discours lui-même.

²¹ René Passeron, *op. cit.*, p. 30.

²² Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper Perennial, 1991.

Pour faire encore une fois un parallèle avec les propos de Passeron sur la peinture :

La peinture du XX^e siècle a subi les défis de techniques iconologiques merveilleusement capables de la battre sur son antique terrain, photo cinéma, [...], etc. : elle a relevé ce défi en abandonnant ce qui ne lui était pas essentiel. En revanche, elle s'est affirmée, ou confirmée, comme inimitable, irremplaçable, en tant que peinture — peinture pure, si l'on veut — compte tenu des diverses possibilités dont elle est, dans sa pureté, porteuse.²³

La littérature du XX^e siècle a dû relever les mêmes défis. Bien qu'il soit encore possible d'écrire des romans d'aventures, le vecteur narratif principal est maintenant le cinéma. L'écriture n'est plus le seul canal de transmission des informations sur les personnages et leurs actions. L'écriture romanesque reste pertinente, mais par ses possibilités formelles, non plus exclusivement pour son contenu. Évidemment, il n'y a pas de forme sans contenu, mais l'accent doit être mis sur la forme du texte et sur sa tonalité plus que sur les éléments de contenu. Cette idée ne date pas d'hier, Flaubert déjà l'avait énoncée, mais ce qui n'était qu'une possibilité à son époque est maintenant devenu une nécessité.

De Claude Simon au monologue intérieur, il n'y avait qu'un pas. Mais le pas a pris un certain temps. Ce n'est qu'en lisant *La vie littéraire*, roman paru chez Le Quartanier en 2014 et écrit par Mathieu Arsenault, un collègue du temps où j'étais correcteur au ministère de l'Éducation pour l'épreuve uniforme de français, que j'ai compris ce qui m'avait fasciné chez Claude Simon : c'était précisément le flot de la conscience du personnage-narrateur. J'ai trouvé par la suite le même flot dans la prose de Nicholas Giguère, surtout dans ses nouvelles, comme « L'apprentissage de la haine », en ligne sur le site du Crachoir de Flaubert. C'est à travers ces rencontres littéraires que s'est précisé peu à peu ce qui m'intéressait dans l'écriture. Et c'est ainsi que j'ai décidé que j'allais faire un doctorat sur le monologue intérieur.

Comme le dit André Marquis dans « Fragments d'un art directif » :

[L]'université ne prétend pas former des écrivains et, pour être publié ou, tout simplement, pour écrire un livre, un auteur n'est pas tenu de fréquenter l'université. Si un auteur désire un encadrement universitaire,

²³ René Passeron, *op. cit.*, p. 34.

c'est qu'il souhaite approfondir sa réflexion sur l'écriture en général, prendre conscience de son processus d'écriture, recevoir des rétroactions en cours de production et obtenir, bien évidemment, un diplôme.²⁴

C'est donc pour toutes ces raisons, et aussi parce que j'entretenais de sérieux doutes sur la pertinence d'une thèse de doctorat en recherche, que je me suis embarqué dans la présente thèse.

Théorie et création

Comme il est mentionné plus haut, cette thèse de doctorat est divisée en trois volets. Dans le premier volet, je tente de mettre au jour ce qui caractérise le monologue intérieur en m'appuyant sur la lecture de romans qui jalonnent l'histoire de ce genre littéraire. Toutefois, avant même d'aborder les œuvres qui exemplifient le genre en question, il m'a fallu déterminer ce que désignait réellement l'expression « monologue intérieur ». Évoque-t-elle un genre littéraire ou uniquement un procédé d'écriture? Et s'il s'agit bien d'un genre, quelles œuvres peuvent y figurer et quelles œuvres ne le doivent pas? Il est rapidement apparu qu'à cet égard, la plus totale des confusions régnait. Pour y voir clair, il fallait donc, d'une part, revenir à la langue naturelle et prendre le monologue intérieur dans son acception la plus large et, d'autre part, réfléchir à la nature même de ce qu'est un genre littéraire. C'est en suivant les réflexions de Jean-Marie Schaeffer sur les apories liées à la notion de genre que j'ai pu cerner ce qui oppose les théories du monologue intérieur. Il ressort de la relecture des principaux textes théoriques traitant du monologue intérieur que deux approches concurrentes s'affrontent. La première approche, dont Dorrit Cohn est la plus illustre représentante, définit le monologue intérieur selon des critères d'ordre syntaxique et grammatical. La seconde approche, que Robert Humphrey incarne parfaitement, s'attarde aux effets produits par le monologue

²⁴ André Marquis, « Fragments d'un art directif », Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 2001p. 142.

intérieur, et ouvre ainsi la porte à des questions d'ordre esthétique et psychologique. Cette rétrospective des théories antérieures me permet de me positionner par rapport à ce qui s'est fait et de proposer une nouvelle définition mieux adaptée à l'époque actuelle et au contexte culturel qui est le mien.

Dans le deuxième chapitre du premier volet, je commence par consulter l'essai d'Édouard Dujardin sur le monologue intérieur afin d'en extraire certains éléments qui permettent de définir les effets recherchés par les auteurs de monologues intérieurs. Ces effets sont au nombre de cinq : ils concernent l'incomplétude de l'action des personnages, la confusion induite par la narration, l'aspect onirique du récit, le rapport mystique qui se fait sentir entre les personnages et le cosmos et, finalement, une temporalité élastique et non chronologique. Le travail qui incombe alors est de comprendre, à travers une relecture de certains romans qui ont marqué le monologue intérieur dans le monde francophone depuis son origine, comment ces effets en question sont produits.

Le premier roman que j'aborde est *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. Ce qui le caractérise principalement est le sentiment d'incomplétude qu'il laisse au lecteur. En effet, comme l'explique Raphael Baroni, le lecteur avance sans cesse au cours de sa lecture des hypothèses sur ce qui s'est passé ou sur ce qui va arriver au personnage. Mais, dans *Le Voyeur*, ces hypothèses ne seront jamais confirmées ou infirmées par le récit. Le sentiment d'incomplétude laissé par le roman, qui est caractéristique du monologue intérieur, s'apparente, comme nous le verrons, au scénario de la reconnaissance moderne, décrit par Alexandre Gefen. À l'époque moderne, la reconnaissance, qui est pourtant un élément central dans la fiction, et ce, depuis l'Antiquité, cesse de fonctionner et n'aboutit jamais. La reconnaissance moderne échoue constamment parce qu'elle prend place dans un monde où les codes interprétatifs ne fonctionnent plus.

Ce traitement nouveau de la reconnaissance dans le récit produit des modifications sur la forme du roman. D'une part, on assiste à une esthétisation de la spéculation, qui compense dans le récit les lacunes de l'histoire. D'autre part, on voit que la quête des personnages quitte le domaine de l'action extérieure pour s'intérioriser en quête identitaire. Ces deux aspects du roman liés à l'échec de la reconnaissance ont été traités par deux philosophes français contemporains.

Gilles Deleuze, en s'appuyant notamment sur l'œuvre de Marcel Proust, montre comment l'échec de la reconnaissance produit la pensée et que cette pensée s'incarne dans un enchaînement de sensations, de souvenirs et de fabulations. Ces trois moments de la pensée se retrouvent dans le monologue intérieur et, se substituant à l'action extérieure, font progresser le récit.

Paul Ricœur, quant à lui, en s'intéressant également à Proust, mais aussi à Virginia Woolf, approfondit, dans *Temps et récit* et dans *Soi-même comme un autre*, la question de l'identité personnelle. L'identité des personnages n'est plus une donnée fixe, mais prend la forme d'un mystère impossible à éclaircir complètement.

Comme le récit est maintenant soumis aux errances de l'esprit des personnages et que sa quête n'aboutit jamais complètement, l'unité des récits est problématique. C'est pourquoi de nouvelles formes de dénouement apparaissent dans le monologue intérieur. Par induction, il est permis de croire que le récit circulaire, ou anaplodiplose, est utilisé pour compenser l'absence de direction de l'histoire. C'est ce que l'on voit, par exemple, chez Claude Simon ou chez Alain Robbe-Grillet. De plus, la métalepse est un type de conclusion qui apparaît fréquemment dans le genre du monologue intérieur. Comme chez Proust ou chez Vickie Gendreau, le récit se conclut par la rédaction dudit récit. Il s'agit d'un autre type de circularité, qui donne une forme à une histoire qui n'est pas organisée par la suite causale des actions.

Dans le deuxième volet de ma thèse, j'utilise les concepts étudiés dans la partie théorique pour composer un récit d'une centaine de pages. L'incipit est *in medias res*, et c'est le déroulement ininterrompu des réflexions et des souvenirs du personnage qui apprend au lecteur ce qui lui arrive et ce qu'il fait. Le personnage principal vient de tuer sa femme dans une dispute conjugale. Atterré par cet acte impulsif et ne sachant que faire, il décide de prendre la route et de foncer dans un poids lourd, mais il manque de courage chaque fois qu'il voit s'approcher les lumières aveuglantes des camions dans la nuit. Dans sa conscience s'entremêlent plusieurs périodes de sa vie : un épisode psychotique, des scènes familiales, les détails de la soirée du meurtre. Ces souvenirs tournent en boucle dans son esprit. Le récit présentera donc de multiples anachronies; analepses et prolepses s'enchaîneront, repassant parfois, mais pas forcément, par le présent de la diégèse. Plusieurs répétitions joueront également un rôle important dans la structure du récit afin de reproduire l'impression labyrinthique caractéristique de ce processus à la fois mémoriel et fantasmatique. À la fin, le personnage se décide à l'action, mais son monologue intérieur se termine au moment où il voit approcher les phares d'un camion. La fin reste ouverte, puisqu'on reconnaît le début du roman, où le personnage avait hésité à tourner le volant. Puis le dernier chapitre placera cette fois le lecteur dans les pensées du personnage féminin.

Le troisième volet examine la manière dont les idées de la première partie ont influencé la composition du récit présenté dans la deuxième partie. Ce travail d'autocritique sera organisé autour des grands axes du volet théorique.

PREMIÈRE PARTIE

Le monologue intérieur : approches théoriques

Chapitre premier

Bilan théorique

Le premier volet de cette thèse en création présente une réflexion sur le genre du monologue intérieur. Or, lorsqu'on s'intéresse à celui-ci, la première difficulté à laquelle on est confronté est l'expression *monologue intérieur* elle-même, puisqu'elle n'a jamais fait l'unanimité. Dès les années 1920, l'écrivain Marc Chadourne clame en effet qu'il « n'aime pas »²⁵ cette alliance de mots. Dans les années 1970, Gérard Genette déclare que « ce que l'on a assez malencontreusement baptisé le “monologue intérieur”, [il] vaudrait mieux [le] nommer *discours immédiat* »²⁶. Il n'est d'ailleurs pas le seul à proposer d'autres appellations plus aptes à désigner leur objet. Mais avant de chercher à la remplacer, observons d'abord d'où vient cette expression qui pose problème.

Technique narrative et genre littéraire

Dans son essai publié en 1931, Édouard Dujardin écrit : « L'invention de l'expression, dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, semble être due à Valery Larbaud »²⁷. En effet, en 1922, Larbaud introduit en France *Ulysse*, le roman de James Joyce, et cherchant à caractériser son genre et son style, il choisit l'expression *monologue intérieur*. Toutefois, cette expression existait avant que Larbaud ne l'utilise. Toujours selon Dujardin²⁸, ce serait à Paul Bourget que Larbaud l'aurait empruntée. Dans son roman *Cosmopolis* (1892), Bourget plonge le lecteur dans l'esprit inquiet du personnage principal : sur deux pages sont rapportées les idées de Dorsenne, qui tourne et retourne dans sa tête les mêmes questions, les laissant souvent en

²⁵ Marc Chadourne, cité par Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 222.

²⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 193.

²⁷ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 208.

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

suspens. Après ce passage, le narrateur affirme : « Ce petit monologue intérieur n'était pas très différent de celui que se serait prononcé dans une circonstance analogue n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal. »²⁹ Sous la plume de Bourget, l'expression désignait les pensées d'un personnage rapportées en style direct.

Néanmoins, lorsque Valery Larbaud applique cette expression à l'œuvre de Joyce, puis lorsque Édouard Dujardin l'emploie dans son essai de 1931, le sens qu'ils lui donnent s'est considérablement élargi et déplacé par rapport à celui que lui avait attribué Paul Bourget. Il ne s'agit plus uniquement d'une façon de rapporter les pensées d'un personnage de fiction. Le contenu et la forme des pensées exprimées couvrent alors un domaine de l'expérience humaine qui, selon plusieurs critiques de l'époque, n'avait pas encore été représenté dans la fiction. Dujardin l'affirme : « Avec ce qu'on appelle aujourd'hui le monologue intérieur [...], il n'est personne qui, dès la première lecture et préalablement à toute analyse, n'ait le sentiment qu'une considérable nouveauté est entrée dans la littérature. »³⁰ Tous ceux qui ont découvert le monologue intérieur dans les années 1920 se sont rendu compte qu'une percée considérable avait été réalisée dans le domaine de la fiction. Le problème consiste maintenant à comprendre le caractère de ce qui était nouveau à l'époque et qui crée encore aujourd'hui de sérieuses difficultés théoriques.

Une de ces difficultés provient du fait que, comme nous l'avons vu, l'expression indiquait à la base un procédé de narration et en est venue, avec la parution d'*Ulysse*, à désigner aussi un genre romanesque. Des critiques appliquent au genre ce qui concerne la technique et vice versa. C'est ce qu'affirme Dorrit Cohn :

Il apparaît clairement maintenant que l'expression « monologue intérieur » n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents, sans qu'on se soit soucié de relever l'ambiguïté : d'une part, une

²⁹ Paul Bourget, *Cosmopolis*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 41.

³⁰ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 192.

technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'une personne par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, un genre narratif constitué entièrement par confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même³¹.

Selon Cohn, Dujardin est responsable : « Cette ambiguïté dans la terminologie a aussi son origine dans Dujardin, qui avait une raison personnelle de confondre les deux phénomènes. »³² En effet, dans son essai, Dujardin rappelle la surprise générale causée par Joyce, qui répétait à tous que l'idée d'écrire un monologue intérieur lui était venue de sa lecture des *Lauriers sont coupés*, roman écrit en 1887 par Dujardin et vite tombé dans l'oubli : après le succès planétaire d'*Ulysse*, Joyce, « avec une générosité sans exemple dans l'histoire des lettres »³³, refuse la paternité du monologue intérieur et insiste pour que le mérite soit attribué à Dujardin. La ressemblance formelle établie aujourd'hui entre *Les Lauriers sont coupés* et *Ulysse* aurait pu ne jamais être remarquée si Joyce lui-même n'avait insisté pour que son roman soit rapproché de celui écrit par Dujardin trente ans auparavant et si, dans son essai, Dujardin n'avait défini le monologue intérieur de manière à respecter l'idée de Joyce selon laquelle *Les Lauriers sont coupés* et *Ulysse* partagent les traits essentiels de ce qu'on appelle désormais le monologue intérieur et forment donc un genre.

Or, le problème est que *Les lauriers sont coupés* est un livre bien différent d'*Ulysse*. Le premier est un monologue intérieur d'un bout à l'autre, sans aucun autre type de narration. Dans le second, au contraire, « en dehors de la section finale, le monologue intérieur y est partout inséré dans un contexte narratif à la troisième personne »³⁴. Selon Cohn, il y aurait chez Dujardin un flou volontairement entretenu entre technique et genre, et ce, afin de défendre

³¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 196.

³⁴ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 31.

l'idée que *Les lauriers sont coupés* aurait été le modèle unique pour *Ulysse*. Cohn croit pouvoir éliminer la confusion.

Étrangement, elle ajoute que personne avant elle ne s'était « soucié de relever l'ambiguïté » entre les deux niveaux : « Cette distinction est ignorée des études [...] de Dujardin, Bowling, Humphrey, Friedman, Edel, Bickerton, Scholes et Kellogg, Lillyman. Valéry Larbaud la passe de même sous silence dans sa préface aux *Lauriers*. »³⁵ En fait, Dujardin, dans son essai, cite un extrait d'une lettre dans laquelle René Lalou propose justement de distinguer le genre et la technique : « on pourrait réserver le nom de monologue intérieur à une œuvre dont ce genre serait la forme même. En d'autres termes, le monologue intérieur serait devenu avec [Dujardin], Joyce et Larbaud un genre indépendant. »³⁶ Ainsi, l'idée de Cohn n'est pas nouvelle : il y aurait, d'une part, la technique du monologue intérieur, lequel « serait devenu », d'autre part, un genre, inauguré par Dujardin en 1887, mais popularisé par Joyce en 1922.

Si cette distinction existe donc depuis les années 1920, comment se fait-il que la confusion persiste? Pour que Larbaud et Dujardin aient pu parler de genre romanesque en empruntant le nom d'une technique et que l'usage de ce nom pour désigner le genre en question se soit popularisé dans le monde tant francophone qu'anglophone, ne faut-il pas qu'il y ait un lien entre les deux niveaux? Où finit la technique? Où commence le genre? Les réponses varient avec les auteurs, entraînant dans leur sillage toutes les difficultés inhérentes aux questions génériques en littérature.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ René Lalou, cité par Édouard Dujardin, *op. cit.*, p. 249.

De multiples corpus

La première réaction face à la confusion qui règne dans une théorie est de chercher à repartir sur de nouvelles bases et de trouver un nouveau terme pour désigner l'objet d'étude. Plusieurs théoriciens proposent ainsi différentes variantes lexicales : Genette suggère l'appellation « discours immédiat », Cohn avance l'idée d'un « monologue autonome », Vladimir Tumanov³⁷ propose de limiter le genre au « monologue intérieur direct non enchâssé » (*unframed direct interior monologue*).

Chacune de ces expressions se veut plus précise que les précédentes. Mais chaque terme comporte certaines nuances théoriques qui font également varier sensiblement l'objet lui-même. En général, l'innovation terminologique des théoriciens investit le niveau générique et abandonne le terme *monologue intérieur* à l'aspect technique, c'est-à-dire au procédé littéraire. C'est que les controverses entourant la définition du genre sont plus difficiles à résoudre que celles entourant la technique littéraire. Par contre, on s'aperçoit que les précisions et l'univocité des termes, loin de solutionner le problème, ne font que contribuer à la confusion. En effet, chaque terme, impliquant ses nuances, désigne un corpus différent.

Pour donner une idée de l'ampleur des problèmes que peuvent soulever les innovations lexicales des différents théoriciens, observons le cas d'*Ulysse*, qui devrait a priori ne pas créer de graves difficultés théoriques puisque l'expression, « dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui », a été forgée expressément pour lui. Effectivement, en 1931, pour Dujardin comme pour la plupart des gens de l'époque, le roman de Joyce est l'étalon à partir duquel les autres romans sont évalués pour savoir s'ils sont réellement des monologues intérieurs. Or,

³⁷ Vladimir Tumanov, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

près d'un demi-siècle plus tard, l'appartenance d'*Ulysse* au genre du monologue intérieur ne va plus de soi.

Ainsi, Cohn s'estime en 1978 forcée de répondre à « la question de savoir si l'on peut légitimement considérer "Pénélope" [le dernier chapitre d'*Ulysse*] comme relevant effectivement de la catégorie du monologue autonome »³⁸. Bien que Joyce ne se soit pas restreint à la seule technique narrative du monologue intérieur dans l'ensemble du roman, Cohn répond pourtant qu'effectivement, *Ulysse* présente bel et bien un monologue autonome, allant même jusqu'à qualifier les dernières pages du roman de « *locus classicus*, l'exemple le plus fameux et le plus achevé du genre »³⁹.

Rappelons que la démarche de Cohn « consiste à partir de narrateurs qui s'abstiennent de pénétrer dans la conscience de leur héros, pour terminer sur le monologue intérieur, qui, lui, se passe de narrateur »⁴⁰. C'est pour suivre cette gradation ascendante que son livre commence, dans la première partie, par traiter des romans à la troisième personne, qu'il se termine, dans la seconde partie, par les romans à la première personne, et que c'est à la fin de cette seconde partie qu'il couvre les monologues (intérieurs) autonomes.

Genette s'attaque aux méthodes et aux conclusions de Cohn :

Je comprends [...] très mal pourquoi Dorrit Cohn rattache son étude du monologue autonome au récit à la première personne : *Ulysse* pris dans son ensemble n'est pas, que je sache, un roman à la première personne; si c'est parce que le monologue de Molly Bloom est en lui-même à la première personne, cette raison ne vaut rien, car il ne l'est pas plus que les monologues rapportés (non autonomes) présents dans le roman hétérodiégétique classique, qu'elle traite justement dans sa première partie.⁴¹

Donc, pour Genette, *Ulysse* ne serait ni plus ni moins qu'un roman hétérodiégétique présentant, par moment, les pensées d'un des personnages. En fait, Genette tente davantage de rapporter

³⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 245.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 40.

le monologue intérieur à des formes usuelles de narration que de mettre en valeur la nouveauté de l'effet produit par ce type de narration. Il affirme ainsi que le monologue intérieur n'est qu'une « variante » du « discours rapporté »⁴². Pour lui, « le monologue n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être reçu comme immédiat »⁴³. Le critère de Genette repose donc ultimement sur la perception du lecteur, contrairement à Cohn, qui limite sa recherche aux éléments grammaticaux et syntaxiques.

De son côté, Tumanov, qui est pourtant sensible aux effets propres du genre, exclut également *Ulysse* du genre du monologue intérieur, car, bien que Joyce se réclame d'une filiation avec *Les lauriers*, *Ulysse* n'est pas exactement un monologue « *unframed* »⁴⁴, c'est-à-dire qui débute dès les premières lignes et qui « *strives to exclude narratorial presence or mediation altogether* »⁴⁵. Du reste, Tumanov n'identifie que quatre textes qui se conforment à sa définition du monologue intérieur : *Quatre jours* (1877) de Vsevolod Garchine, *Les lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin, *Lieutenant Gustl* (1900) d'Arthur Schnitzler et *Amants, heureux amants...* (1921) de Valery Larbaud. Pourtant, malgré la rigueur dont il fait preuve dans l'élaboration de son corpus, celui-ci ne concorde pas avec les vues de Cohn, qui qualifie la nouvelle de Garchine de « faux monologue intérieur »⁴⁶, car elle se termine par une mise en contexte du discours qui rend l'énonciation réaliste et qui non seulement lui attribue rétrospectivement un destinataire, mais en explique également la transcription écrite.

En somme, les objections des uns et des autres rendent impraticable la formation d'un corpus qui obtiendrait l'approbation générale : il semble difficile de s'entendre sur les

⁴² *Ibid.*, p. 39-40.

⁴³ *Id.*, *Figures III*, *op. cit.*, p. 194. Je souligne.

⁴⁴ « non enchâssé ». Je traduis.

⁴⁵ Vladimir Tumanov, *op. cit.*, p. 49. « tente d'exclure complètement la présence ou la médiation narrative ». Je traduis.

⁴⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 230.

caractères nécessaires et suffisants pour qu'un texte appartienne à la famille des monologues intérieurs et, surtout, sur les aspects d'une œuvre qui l'en excluraient *de facto*.

La source de la confusion, ici, loin d'être l'ambiguïté de l'expression *monologue intérieur*, est plutôt l'étroitesse des définitions que donnent Cohn ou Tumanov. Celles-ci sont formulées de telle manière que l'un comme l'autre arrivent difficilement à identifier des romans qui répondent à leurs critères. Du reste, Cohn avoue que « le monologue intérieur autonome à l'état pur est extrêmement rare, même si l'on tient compte (comme cela paraît nécessaire) de section adoptant cette forme à l'intérieur d'ouvrages plus vastes »⁴⁷. Bref, elle propose une définition si étroite du genre du monologue intérieur (« monologue autonome ») qu'elle doit tricher par rapport à sa propre définition pour inclure des chapitres de livre, comme la dernière section d'*Ulysse*. Elle affirme que « cela paraît nécessaire », car si elle ne faisait pas cette entorse à ses propres principes, elle n'aurait aucun exemple à donner.

Bref, malgré le flou et la confusion qui entourent l'expression *monologue intérieur*, et malgré son usage ambigu qui peut être une source d'erreur, il est préférable de ne pas chercher à y substituer un terme plus technique, car la prolifération du jargon spécialisé ne ferait qu'empirer une situation déjà suffisamment embrouillée.

La langue naturelle

Pour trouver une piste de solution nous permettant de sortir de ces débats, il peut être utile de s'éloigner un peu du monologue intérieur et de regarder ce qui intervient dans d'autres sujets de recherche. En effet, ce type de confusion n'est pas l'apanage du monologue intérieur. Ainsi, Raphaël Baroni explique s'être buté au même type de difficulté à cause de la polysémie du terme *intrigue*. Plusieurs chercheurs avaient proposé avant lui des définitions précises de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

l'intrigue, mais Baroni explique son besoin de rester fidèle à l'usage ordinaire, et ce, pour éviter justement de produire une définition parfaite mais qui ne correspond à aucun objet réel :

S'il s'agit de se construire une définition stricte de l'intrigue, il faut naturellement tenir compte de considérations logiques [...], mais il est nécessaire également que notre conceptualisation entretienne un rapport relativement harmonieux avec l'usage commun qui est fait des termes utilisés. Dans le cas contraire, notre conceptualisation, qui n'est au fond qu'un outil heuristique, risquerait de s'écarter du phénomène qu'elle doit permettre de cerner et de s'enfermer dans une spéculation sans objet. Suivant l'exemple d'Austin (1991), nous pensons qu'il est préférable de partir de l'usage ordinaire du langage pour rechercher, par un processus analytique, une logique sous-jacente permettant de mieux cerner le phénomène décrit.⁴⁸

Ainsi, Baroni refuse d'emboîter le pas aux chercheurs donnant une définition qui a le désavantage de se détacher de l'objet étudié. Dans le même ordre d'idées, si nous voulons réellement comprendre ce qu'est le monologue intérieur, il est nécessaire de partir de l'usage commun de l'expression afin de cerner ce qui peut être présent dans la plupart des contextes d'utilisation.

Pour Jean-Marie Schaeffer, « le fait de partir des noms génériques et de leurs usages s'impose »⁴⁹. Comme Baroni, il préfère revenir au langage naturel, tenant à observer la façon dont le nom des genres littéraires est utilisé afin d'en comprendre le sens plutôt que proposer une définition claire et univoque purement théorique : « Aussi, me semble-t-il, notre tâche la plus urgente n'est pas tant de proposer de nouvelles définitions génériques que d'analyser le fonctionnement des noms génériques, quels qu'ils soient, et d'essayer de voir à quoi ils réfèrent. »⁵⁰ Il s'agit de trouver une logique sous-jacente à l'usage de l'expression plutôt que de balayer celui-ci du revers de la main et de lui proposer une définition de remplacement.

L'autre problème posé par les innovations lexicales accompagnées de définitions étroites est qu'elles présupposent dès le départ les conclusions de la recherche. Elles sont

⁴⁸ Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 46.

⁴⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

taillées sur mesure pour désigner l'objet que le chercheur devrait découvrir au final. Or, si la précision du vocabulaire est nécessaire pour les outils de l'investigation, elle ne l'est pas pour son objet : « Si les genres sont l'objet de notre investigation plutôt que son instrument, s'il s'agit d'entités qui sont données et qui ont elles-mêmes besoin d'être expliquées, alors leur caractère flou ne sera plus un défaut théorique, mais un phénomène à expliquer. »⁵¹ C'est précisément la situation dans laquelle nous nous trouvons avec le monologue intérieur. Les nouvelles appellations proposées par Cohn, Tumanov ou Genette n'ont jamais remplacé l'expression *monologue intérieur* auprès du public; c'est elle qui circule toujours dans la société et qui est utilisée pour décrire tant des écrits que des films. L'important n'est pas de savoir ce que l'on voudrait que soit la définition du monologue intérieur, mais de comprendre à quoi l'on se réfère lorsque l'on dit que *Mulholland Drive*, le film de David Lynch, est un monologue intérieur⁵².

Ce retour à l'usage naturel de la langue nous permet d'affronter un problème peut-être encore plus difficile que tous les autres, à savoir que de plus en plus de philosophes critiquent l'idée selon laquelle la pensée se situerait à l'intérieur. Le langage, la conscience, la pensée ne sont pas dans la tête, car dans la tête, il n'y a que de la graisse, du sang et d'autres matières de même ordre. Jacques Bouveresse⁵³ a montré les limites de cette métaphore de l'intériorité. Nous préférons rester en dehors de ce débat, en assumant entièrement le fait que l'expression *monologue intérieur* n'est pas en elle-même révélatrice de ce qu'elle désigne. Notre but est plutôt de regarder comment elle est utilisée dans l'usage naturel de la langue. Lorsque, par

⁵¹ Marie-Laure Ryan, citée par Schaeffer, *ibid.*

⁵² Voir Dimitri P. Dourdine Mak, *Mulholland Drive de A à Y... : À propos du film de David Lynch*, Overijse, Éditions des 3 Hibouks, 2014.

⁵³ Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2017.

exemple, un auteur parle des monologues intérieurs dans les films d'Alain Resnais, que désigne-t-il? Bref, si elle s'applique à certaines œuvres, à des romans, à des nouvelles ou même à certains films, il faut comprendre ce qui conduit un locuteur à utiliser l'expression *monologue intérieur* avant de la critiquer.

Le stream of consciousness

Pour compléter cette section portant sur la terminologie, il reste à aborder les rapports ambigus et jamais totalement éclaircis entre le monologue intérieur et le *stream of consciousness*. Les deux expressions sont souvent considérées comme synonymes : « *The term interior monologue is often used interchangeably with stream of consciousness.* »⁵⁴ Cette équivalence entre les deux expressions nous convient parfaitement. Comme nous ne cherchons pas à donner une définition étroite du monologue intérieur, mais à comprendre ce qu'il désigne réellement, nous devons partir du fait que *monologue intérieur* s'emploie fréquemment comme l'équivalent de l'expression anglaise *stream of consciousness*. C'est d'ailleurs le sens que lui donnait Valéry Larbaud lorsqu'il l'utilisa pour parler d'*Ulysse*.

Toutefois, comme nous aurons besoin de distinguer le genre et la technique, il aurait peut-être été plus simple de choisir un nom différent pour chacun de ces objets. *Stream of consciousness* semble en effet plus apte à désigner le genre tandis que *monologue intérieur*, qui est à l'origine une technique de représentation de la vie psychique dans le roman, pourrait ne désigner que le procédé : « *The stream-of-consciousness novel commonly uses the narrative techniques of interior monologue.* »⁵⁵ Il y aurait donc le genre du *stream-of-consciousness*, qui utilise la technique de l'*interior monologue*. C'est ce que semble également confirmer

⁵⁴ Encyclopædia Britannica, <<https://www.britannica.com/art/interior-monologue>>. « Le terme *monologue intérieur* est souvent employé de manière interchangeable avec le terme *stream of consciousness*. » Je traduis.

⁵⁵ Id., <<https://www.britannica.com/art/stream-of-consciousness>>. « Les romans du flot de conscience utilisent généralement la technique narrative du monologue intérieur. » Je traduis.

l'Encyclopædia Universalis, qui décrit ainsi le monologue intérieur : « Technique littéraire qui a joué un rôle important dans le renouvellement du roman au XX^e siècle. »⁵⁶ Mais cette encyclopédie est plus catégorique quant à la distinction entre *monologue intérieur* et *stream of consciousness* : « il paraît vain de vouloir déterminer son rapport au *stream of consciousness* (flot, courant de conscience), par quoi les Anglais désignent soit une notion plus vaste, dont le champ déborde celui du monologue intérieur, soit un genre, et non une technique ». L'expression *stream of consciousness* semble donc davantage tournée vers le genre que vers la technique, ce qui irait dans le sens de notre recherche.

Néanmoins, nous préférons conserver l'appellation *monologue intérieur* pour plusieurs raisons. Premièrement, la traduction en français de l'expression anglaise n'a pas encore trouvé sa formulation consacrée. Un flottement ne cesse d'avoir lieu entre les différentes traductions. On peut trouver autant *courant de conscience* que *flot de conscience* ou même *flux de conscience*, chacun de ces termes comportant ses nuances, ses avantages et ses inconvénients, ce qui ne semble pas, au bout du compte, apporter de bénéfices réels. Il aurait été possible de conserver *stream of consciousness* pour parler du genre comme l'on parle de *Bildungsroman* en conservant le terme allemand. Mais la nouveauté du procédé (à notre connaissance, aucun théoricien n'emploie *stream of consciousness* dans un texte en français) nous en empêche. Nous avons donc décidé de conserver la dénomination *monologue intérieur* par respect pour la tradition française, qui emploie ce terme depuis environ un siècle pour désigner le type de romans popularisé par Joyce.

Deuxièmement, l'expression *stream of consciousness* ne plaît guère plus aux Anglais que *monologue intérieur* aux Français : « *Applied to the novel, it is, as Dorothy Richardson*

⁵⁶ Encyclopædia Universalis, « Roman », <<https://www.universalis.fr/classification/litteratures/genres-litteraires/roman/>>.

once said, a term characterized by it's "perfect imbecility" »⁵⁷. Effectivement, le passage de la psychologie de William James à la critique littéraire ne s'est pas fait sans comporter son lot de distorsions conceptuelles. D'une part, Cohn précise que le « phénomène que le monologue intérieur reproduit n'est pas, contrairement à ce qu'on croit, l'inconscient freudien, ni d'ailleurs le "flux" intérieur de Bergson, ni même le "courant de conscience" de William James »⁵⁸. Il y aurait donc une distinction à faire entre le monologue intérieur et le courant de conscience au sens psychologique du terme. Par ailleurs, et en opposition à l'opinion de Cohn sur le sujet, Gilles Deleuze affirme que le monologue intérieur est bel et bien l'expression littéraire du courant de conscience :

Dans une tout autre direction surgissait dans la littérature quelque chose qui recevait le nom de monologue intérieur. Le monologue intérieur prétendait être l'expression littéraire de ce qu'on appelait le courant de conscience, ou plus précisément du courant subconscient de la conscience.⁵⁹

Si l'on suit le raisonnement de Deleuze, il serait préférable de réserver l'expression *courant de conscience* à des domaines extérieurs à la littérature et d'utiliser *monologue intérieur* pour qualifier le genre littéraire. Mais d'un côté comme de l'autre, tant pour Cohn que pour Deleuze, l'expression *courant de conscience* appliquée à un genre littéraire resterait problématique. Son utilisation ne ferait donc que créer d'autres problèmes. Il semble, encore une fois, préférable de rester avec la tradition française puisque nous ne gagnerions rien à nous en éloigner.

Troisièmement, il ne faut pas croire que cette confusion entre le genre et la technique, que Cohn déplore, règne uniquement dans la critique francophone et qu'elle est attribuable à

⁵⁷ Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954, p. V. « Appliqué au roman, comme Dorothy Richardson l'a déjà dit, il s'agit d'une expression caractérisée par sa "parfaite imbécilité" » Je traduis.

⁵⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁹ Gilles Deleuze, « Cinéma et pensée », cours du 30 octobre 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>.

Dujardin. Humphrey rappelle que, chez les critiques de langue anglaise, « monologue intérieur *is a term that is most often confused with stream of consciousness* »⁶⁰. Cohn elle-même regrette que, dans l'étude « historique déterminante de Léon Edel, *The Modern psychological Novel* »,

Edel assimile en gros « courant de conscience » (*stream of consciousness* en tant que phénomène psychique) et « monologue intérieur » (*interior monologue*); il emploie indifféremment l'une et l'autre expression à propos de technique narrative ou pour désigner un genre.⁶¹

Il semble donc que, même en présence des deux expressions, les deux niveaux, genre et technique, sont interchangeable. D'ailleurs, l'expression *stream of consciousness* désigne également pour Humphrey une technique, un peu distincte du monologue intérieur, sur laquelle nous reviendrons plus en détail. On aurait donc tort de croire que *stream of consciousness*, pour désigner le genre, serait préférable à *monologue intérieur* afin d'éviter la confusion entre le genre et la technique. En fait, les causes de cette confusion doivent être recherchées ailleurs que dans le vocabulaire. L'objet lui-même semble la source du problème. C'est pourquoi Humphrey s'explique, dès les premières lignes de son ouvrage, sur ce que nous appelons indifféremment le monologue intérieur ou le *stream of consciousness* :

*Stream of consciousness is one of the delusive terms which writers and critics use. [...] We never know whether it is being used to designate the bird of technique or the beast of genre – and we are startled to find the creature designated is most often a monstrous combination of the two.*⁶²

Il y a effectivement un élément qui brouille la frontière entre le genre et la technique et qui est à la base du phénomène.

En somme, l'expression *monologue intérieur* demande à être expliquée : c'est justement le but de ma recherche. Pour l'instant, elle sera considérée dans son sens le plus

⁶⁰ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 24. « *monologue intérieur* est un terme très souvent confondu avec flot de conscience » Je traduis.

⁶¹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 23.

⁶² Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 1. « Le flot de conscience est une de ces expressions trompeuses que les auteurs et les critiques emploient. [...] On ne sait jamais si elle est employée pour désigner le petit animal qu'est la technique ou bien le gros monstre qu'est le genre littéraire – et nous sommes bien souvent alarmés de nous apercevoir que la créature qu'elle désigne est généralement une combinaison des deux. » Je traduis.

large, couvrant ainsi d'un seul coup toutes les nuances impliquées dans les différentes variantes qui se trouvent dans les ouvrages théoriques.

Qu'est-ce qu'un genre littéraire?

Depuis Joyce, le monologue intérieur est devenu un genre littéraire. Toutefois, comme nous l'avons vu, les divergences de point de vue sont si nombreuses quant à ce qui constitue l'essence de ce genre qu'il est difficile d'établir un corpus. *Ulysse*, qui est le monologue intérieur par excellence selon Dujardin et Cohn, ne serait pas, selon Genette, un monologue intérieur au sens où Cohn l'entend. « Quatre jours » de Garchine, bien qu'il soit considéré comme un monologue intérieur par Tumanov, ne devrait pas l'être selon Cohn. Autre exemple : Cohn cite Hermann Broch, qui considère que son roman, *La mort de Virgile*, est un monologue intérieur (« Bien que le livre soit écrit à la troisième personne, il s'agit du monologue intérieur d'un poète. »⁶³), mais elle s'empresse d'ajouter : « En toute rigueur, cependant, c'est là une description un peu abusive : même *La mort de Virgile* ne saurait être considéré, dans sa totalité, comme un monologue narrativisé ininterrompu. »⁶⁴ Une des causes de ces persistants débats en ce qui a trait à la formation d'un corpus est attribuable, selon nous, aux différentes façons avec lesquelles chaque théoricien aborde la notion de genre littéraire. Il est donc important de réfléchir à celle-ci.

Partons d'une définition simple, quitte à la modifier par la suite. Dans bien des cas, « les noms de genres sont de simples abréviations pour des énumérations d'œuvres, c'est-à-dire que leur référent est la collection d'objets que l'analyse isole et décrit »⁶⁵. Ainsi, le terme *tragédie* peut être vu comme l'équivalent de toutes les pièces auxquelles on pense lorsqu'on

⁶³ Hermann Broch, cité par Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁴ Dorrit Cohn, *ibid.*

⁶⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 18.

parle de tragédies. Et on pourrait dire exactement la même chose du monologue intérieur. Mais qu'est-ce qui permet de regrouper certaines œuvres? Autrement dit, qu'est-ce qui fait qu'un groupe d'œuvres devient un genre littéraire?

En fait, on ne peut pas dire exactement et simplement ce qu'est un genre littéraire. Le genre peut s'appuyer sur une relation hypertextuelle entre les œuvres, comme dans le cas d'*Ulysse* et des *Lauriers*, Joyce s'étant inspiré du roman de Dujardin : le genre permet d'expliquer la production de certaines œuvres qui se ressemblent. Mais les genres peuvent également exprimer une relation analogique, comme dans le cas de la ressemblance entre *Les lauriers sont coupés* de Dujardin et « Quatre jours » de Garchine : chacun des auteurs ignorant le travail de l'autre, les rapprochements formels entre les deux textes ne peuvent se faire qu'en dépit d'une absence de causalité dans la production. La notion de genre peut donc être abordée soit sous l'angle de la production, soit sous celui de la réception, soit sous les deux à la fois. La notion de genre est parfois normative (lorsque l'on prescrit des règles de composition), parfois évolutionniste (lorsqu'on cherche, par exemple, à dégager les « avatars du monologue intérieur dans le Nouveau Roman »⁶⁶), ou encore descriptive (si l'on se contente de présenter les ressemblances et les différences entre les œuvres). Or, bien souvent, le genre littéraire correspond à plusieurs de ces notions irréductibles les unes aux autres. Bref, « nous sommes obligés de convenir qu'il s'agit [...] d'un agrégat de classes fondées sur des notions diverses »⁶⁷ :

Ainsi donc, il faut se rendre à l'évidence que la grammaire de surface des propositions qui ont pour prédicats des noms de genre est souvent trompeuse. Elle est en effet toujours de la même forme : « X est un a », mais la copule cache des relations dissemblables.⁶⁸

⁶⁶ Jacques Dubois, « Avatars du monologue intérieur dans le Nouveau Roman », dans John Herbert Matthews (dir.), *Un nouveau roman? Recherches et traditions*, Paris, Minard, coll. « Les Lettres modernes », 1964, p. 17-29.

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 180.

C'est pourquoi les difficultés théoriques ne cessent d'apparaître lorsque vient le temps de parler des genres littéraires en général et du monologue intérieur en particulier : chaque auteur semble avoir une idée différente de ce qu'est un genre. Il faut donc voir quels sont les différents aspects d'une œuvre qui peuvent être pris en considération dans chaque définition des genres.

Schaeffer commence par dégager trois attitudes qui reviennent parmi toutes les approches possibles du phénomène des genres littéraires. La première attitude est normative, car elle cherche à établir des conventions et à formuler des prescriptions à l'égard des œuvres regroupées sous un nom de genre. La seconde attitude est essentialiste et cherche à identifier l'essence de chaque genre : les théoriciens qui adoptent cette seconde attitude ont souvent tendance à présenter les genres comme des organismes vivants en évolution. La troisième attitude est qualifiée de structurale (il s'agit de la plus répandue dans la recherche contemporaine) :

En schématisant de manière caricaturale, on pourrait dire que l'attitude normative a été dominante jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, qu'elle a été relayée ensuite par l'attitude essentialiste-évolutionniste, dominante jusqu'à la fin du XIX^e siècle et qui elle-même a passé la main à une reprise de l'analyse structurale à la suite des formalistes russes. Bien entendu, la réalité est beaucoup plus complexe, et chez la plupart des théoriciens, toutes époques confondues, on trouve des exemples de chacune des trois attitudes.⁶⁹

L'attitude normative est celle qui nous intéressera le plus, puisque nous visons à dégager des règles à suivre pour composer un roman répondant aux critères du genre du monologue intérieur.

Finalités et normes

Afin de suivre les différents déplacements de sens et de déterrer les sous-entendus, il est utile de revenir à la base du concept : « Aristote est, pour autant qu'on sache, le premier auteur grec à aborder de manière suivie la poésie sous l'angle générique »⁷⁰. Du reste, on

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

trouve en germe dans la *Poétique* toutes les tendances théoriques qui se sont succédé depuis vingt-cinq siècles à propos des genres. Schaeffer commence son étude

par rappeler la célèbre phrase qui ouvre la *Poétique* : « Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche. »⁷¹

La première idée qui intéresse directement notre thèse est l'importance de la finalité des œuvres, c'est-à-dire de l'effet qu'elles produisent sur le récepteur, pour déterminer les genres littéraires. Schaeffer affirme que l'accent mis sur les finalités place la question des genres « au niveau d'une pragmatique de la communication »⁷² :

Comme tous les actes intentionnels, les actes discursifs sont généralement des actes fonctionnels, finalisés. Même parler pour ne rien dire, c'est encore remplir une fonction. Il n'est donc pas étonnant que le pôle de la fonction intervienne dans la détermination des noms génériques, selon des modalités là encore diverses.⁷³

Enfin, il faut ajouter que certains genres sont liés à des fonctions perlocutoires spécifiques : c'est le cas de la comédie qui se caractérise, entre autres, par le fait qu'elle vise à provoquer le rire, à tel point que, dans l'usage populaire, *comédie* et *représentation visant à provoquer le rire* sont pratiquement synonymes; de même, le récit érotique, ou du moins, sa variante pornographique, vise à provoquer l'excitation sexuelle. Plus globalement, toute œuvre à prétentions moralisantes ou propagandistiques vise des effets perlocutoires, puisqu'elle se propose de changer le comportement de ses récepteurs.⁷⁴

D'ailleurs, une des difficultés théoriques qui advient dans l'histoire de la théorie des genres découle justement de cette approche du genre selon la finalité qui lui est propre. Comme le dit Schaeffer, lorsque vient le temps de déterminer l'origine de la finalité, certains théoriciens, comme Brunetière par exemple, ont cru qu'elle était le signe d'une essence, ce qui ferait du genre une entité qui a les caractéristiques d'un être vivant en évolution. Mais il est aussi possible que la finalité de la tragédie soit celle qu'on lui connaît parce que c'est ce que les gens avaient arbitrairement déterminé et institutionnalisé. La fameuse *catharsis*, la peur et la pitié produites par une pièce comme *Œdipe Roi*, est-elle le fruit d'une téléologie naturelle

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 90.

⁷³ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

attribuable à l'essence du genre tragique ou simplement ce à quoi les Athéniens de l'époque étaient habitués et s'attendaient d'une telle pièce? Cette question déborde largement le cadre de notre recherche.

Deuxième point qui nous intéresse dans l'incipit de la *Poétique* : Aristote veut donner des conseils aux auteurs, le genre devenant un outil de production⁷⁵. Cette ambition est ce que Schaeffer appelle « l'attitude normative » :

Aristote nous indique qu'il va traiter « de la façon dont il faut [*deî*] composer des histoires ». Cette expression : *deî* — « il convient », « il faut » —, revient à de nombreuses reprises, surtout à partir du chapitre VI, c'est-à-dire dès lors qu'il passe à l'analyse détaillée de la tragédie. Ainsi le chapitre XIII traite des buts que doit (*deî*, 52 b) viser le dramaturge et des écueils qu'il doit éviter en composant ses histoires.⁷⁶

Le fait que l'attitude normative prend le devant de la scène dans la *Poétique* est éclairant dans le cadre de notre thèse en création littéraire. Cette importance prouve que la réflexion générique est particulièrement adaptée à une visée de production littéraire.

Chez Aristote, les finalités et la façon de composer une œuvre sont intrinsèquement liées, car ce sont les buts visés qui déterminent les moyens à prendre :

Toutes les prescriptions de forme et de contenu sont en rapport étroit avec l'effet de la tragédie : la *catharsis*. L'argumentation implicite d'Aristote peut être explicitée comme suit : la tragédie est supposée avoir un effet cathartique; or, cet effet n'est pas induit par n'importe quelle histoire, ni par n'importe quelle construction de l'histoire; ainsi une histoire dans laquelle nous voyons un homme foncièrement méchant tomber du bonheur dans le malheur nous réjouit, mais ne produit pas d'effet de purification des passions; conclusion : il faut donner la préférence aux propriétés qui concourent le mieux à l'effet cathartique. Les tragédies sont donc évaluées par rapport à leur finalité pragmatique.⁷⁷

Lorsqu'on envisage les œuvres selon l'effet qu'ils devraient produire, on peut juger de toutes les parties selon qu'elles permettent ou non de produire cet effet. C'est pourquoi, dans cette optique, on peut prescrire certains contenus et certaines formes en considérant qu'ils favorisent l'atteinte des objectifs pragmatiques.

⁷⁵ Le mot *genre* vient de la même racine que le verbe *générer*, produire.

⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 13-14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

Monologue autonome et linguistique

Comme l'explique Dorrit Cohn, on peut dégager deux grandes perspectives critiques dans les analyses du monologue intérieur. L'une d'elles est d'inspiration linguistique et cherche à comprendre ce phénomène littéraire à l'aide de « critères syntaxiques et lexicaux précis »⁷⁸. L'autre accorde moins de place aux problèmes formels et s'intéresse davantage aux questions « d'ordre psychologique et esthétique »⁷⁹.

L'ouvrage de Cohn se situe davantage du côté des travaux d'inspiration linguistique. Il couvre à la fois un sujet plus vaste et plus restreint que celui dont nous traitons. D'une part, il s'intéresse à toutes les techniques qui permettent de présenter la vie psychique des personnages dans une œuvre de fiction. Ces réflexions dépassent le sujet de cette thèse, mais elles restent pertinentes à certains égards puisqu'elles montrent comment les techniques de narration traditionnelles peuvent être employées dans le monologue intérieur (au sens élargi que nous lui donnons) de manière à créer l'effet propre recherché. L'ouvrage aborde d'autre part le monologue intérieur en tant que genre en définissant celui-ci comme une application rigoureuse et exclusive de la technique du monologue intérieur. Mais les limites que Cohn impose au genre, qu'elle appelle le monologue autonome, font disparaître les enjeux concernant le monologue intérieur au sens large du terme. Nous commencerons donc par observer l'effet que chacune des techniques identifiées par Cohn permet de créer avant de nous pencher sur les problèmes que pose sa définition du monologue autonome, c'est-à-dire du genre du monologue intérieur en tant qu'il n'inclut que des œuvres constituées d'une seule technique.

⁷⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

Comme Cohn a utilisé « comme point de départ de l'analyse des critères linguistiques simples », elle en arrive « à désigner et à délimiter trois techniques fondamentales »⁸⁰, que Genette résume ainsi : ce sont

le psycho-récit (*psycho-narration*), analyse des pensées du personnage assumée directement par le narrateur; le « monologue rapporté » (*quoted monologue*), citation littérale de ces pensées telles que verbalisées dans le discours intérieur, dont le « monologue intérieur » n'est qu'une variante plus autonome; enfin le « monologue narrativisé » (*narrated monologue*), c'est-à-dire relayé par le narrateur sous forme de discours indirect, régi ou libre.⁸¹

Le psycho-récit, que Cohn présente comme le signe d'un narrateur bavard qui écrase ses personnages, est le plus commun des modes de présentation de la vie psychique dans le roman. Il constitue un outil capable d'explorer les zones les plus reculées de la conscience et du subconscient des personnages, des zones que les pensées rapportées, même les plus échevelées, n'arriveraient pas à cerner : « Le psycho-récit peut être considéré comme le chemin le plus direct, et d'ailleurs le seul, vers les profondeurs infra-verbale de l'esprit. »⁸² Cette technique narrative permet de faire « le récit de mouvements psychiques non verbalisés »⁸³. Cette façon de présenter la vie psychique des personnages permet donc de relater des expériences qui sont le domaine de prédilection des romans qui font partie du genre du monologue intérieur au sens large. Les exemples choisis par Cohn pour illustrer cette première technique, exemples tirés entre autres des œuvres de Joyce ou de Faulkner, le prouvent abondamment.

Le monologue narrativisé, lui, correspond à la technique qui inclut le discours indirect libre (pourvu que le discours ne soit pas adressé à un auditeur, sans quoi il ne ferait plus partie de la vie intérieure). Cohn retrace des occurrences de ce mode de représentation chez des

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁸¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 39.

⁸² Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 74.

⁸³ *Ibid.*, p. 63.

auteurs du XIX^e siècle : « Bien loin d'être un indice de modernité, le monologue narrativisé est une technique qu'utilisent les romanciers qui sont les plus traditionalistes en matière de forme. »⁸⁴ Le discours indirect libre est en effet une technique qui n'est pas la plus révolutionnaire. Néanmoins, il permet aux auteurs de produire des effets qui, eux, sont tout à fait révolutionnaires sur le plan de la chronologie et de l'espace, des effets propres au genre du monologue intérieur : « Le monologue narrativisé est le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle, entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur. »⁸⁵ De plus, cette technique permet « une sorte d'auto-analyse par anamnèse »⁸⁶. Or, le fait qu'un roman s'articule autour des libres associations d'idées et des souvenirs d'un ou des personnages est, instinctivement, un élément qui amène le lecteur à placer un roman dans le genre du monologue intérieur, qu'il soit ou non au présent, qu'il soit ou non à la première personne. En effet, Cohn donne des exemples tirés de plusieurs romans qu'on considère ici comme des monologues intérieurs à la troisième personne : *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf ou *La mort de Virgile* de Hermann Broch. Le monologue narrativisé permet donc de produire un roman qui fait partie du genre monologue intérieur.

Il reste maintenant à observer ce que Cohn conclut du monologue intérieur, en tant que technique, dans la section consacrée au monologue rapporté, dont le monologue intérieur autonome est une variante. Premièrement, il semble acquis que le monologue intérieur, même lorsqu'il s'insère dans un texte à la troisième personne, se passe généralement (ou du moins peut se passer) d'explications et de commentaires de la part de l'auteur ou du narrateur.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 153.

Deuxièmement, la syntaxe et le vocabulaire diffèrent de ce à quoi un lecteur de romans est habitué.

Cohn constate que les occurrences de monologue intérieur dans les premiers chapitres d'*Ulysse* se distinguent des pensées rapportées chez Dostoïevski (à qui on remonte quelquefois pour trouver la source de cette technique). Analysant les monologues intérieurs « rapportés » (c'est-à-dire les occurrences de monologue intérieur qui s'insèrent dans le contexte d'un récit à la troisième personne comme dans les premiers chapitres d'*Ulysse*), Cohn compare un paragraphe de *Crime et châtiment* à un paragraphe d'*Ulysse*. Dans le passage de *Crime et châtiment*, Raskolnikov se parle à lui-même (dans sa tête, comme on dit), mais chacune de ses pensées est présentée entre guillemets et est introduite par des incises telles que « songe-t-il » ou « pense-t-il ». Au contraire, dans le paragraphe d'*Ulysse*, les pensées de Léopold Bloom sont insérées sans aucun signe de ponctuation ou d'indication du narrateur. Cohn tente donc l'expérience d'ajouter les indications typographiques et les incises habituelles pour constater l'effet que cela produirait si Joyce avait décidé de rapporter les pensées de son personnage en respectant la typographie et les codes narratifs traditionnels. Elle cherche ainsi à vérifier si les monologues intérieurs ne se différencient des pensées rapportées que par leur fusion dans le discours du narrateur (ce qu'on pourrait appeler un « discours direct libre »). Sa conclusion laisse perplexe :

L'addition de guillemets n'empêche pas le monologue joycien de rester irréductiblement joycien. Mais c'est là l'effet de la langue employée plus que du mode d'insertion du monologue dans le contexte. On remarquera aussi que l'adjonction de la formule « *he thought* », « pensa-t-il », donne aux paroles silencieuses de Bloom une tonalité incongrue, quasiment infantile et balbutiante, ce qui s'explique peut-être par l'association que cette formule établit habituellement chez le lecteur avec des phrases plus cohérentes et plus rationnelles que celles des personnages de Joyce.⁸⁷

⁸⁷ *Ibid.*, p. 80-81.

Tonalité « incongrue », « infantile », « balbutiante » : ces qualificatifs ne font pas avancer la compréhension du phénomène décrit, qui dépasse les limites de la méthode de Cohn. Car, comme elle l'explique, ses recherches se bornent aux aspects formels du texte : « Les critères les plus importants sur lesquels je fonde mes distinctions typologiques [sont] d'ordre syntaxiques (le temps grammatical et la personne, notamment) »⁸⁸. Or, il faut dépasser ces critères pour expliquer ce qui définit le monologue intérieur.

Les conclusions de Cohn sont intéressantes, mais elles nous éloignent de l'appréhension du genre. En effet, ses catégories peuvent être éclairantes en ce qui a trait aux techniques de narration. Toutefois, on se trouve à mettre dans la même catégorie des romans qui n'ont rien à voir avec le monologue intérieur et des romans qui font au contraire pleinement partie du genre. Par exemple, le psycho-récit se trouve dans *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray (1846) et dans *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927), le monologue narrativisé dans *L'assommoir* d'Émile Zola (1877) et dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute (1959). Les catégories de Cohn ne sont donc pas en elles-mêmes des instruments qui permettent de saisir les particularités du monologue intérieur. Bref, la typologie sur laquelle repose son analyse ne nous fournit pas à elle seule les outils qui peuvent déterminer les particularités du monologue intérieur en tant que genre. Jamais Cohn ne fait un pont entre ces usages particuliers des techniques traditionnelles et le monologue intérieur en tant que genre dans son sens élargi. Elle fait parfois allusion aux études sur le *stream of consciousness*, mais n'aborde jamais la question du rapport entre le *stream of consciousness* (que nous incluons dans le monologue intérieur au sens large) et son monologue autonome.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

Cohn est consciente que son livre soulève la question des genres narratifs : « C'est un domaine dans lequel l'étude des techniques utilisées pour rendre compte de la vie intérieure déborde inévitablement sur le vaste problème des genres narratifs, et du récit comme mode. »⁸⁹, mais elle n'explique jamais comment elle conçoit la notion de genre. Bien qu'elle ne donne pas de définition de ce qu'elle entend par genre littéraire lorsqu'elle détermine que le monologue autonome en est un, il est possible de rapprocher ses conclusions de certaines observations de Jean-Marie Schaeffer.

En effet, jusqu'à maintenant, les commentaires que nous avons faits sur le livre de Schaeffer ont présenté les genres selon qu'ils sont considérés dans leur finalité propre. Toutefois, il y a des genres qui reposent exclusivement sur des traits stylistiques ou compositionnels et qui excluent toutes formes de considérations sur les finalités pragmatiques des œuvres. C'est le cas, par exemple, des poèmes à forme fixe comme le sonnet. En effet, le sonnet est décrit par une série de règles prescriptives concernant le nombre de strophes, leur longueur, leurs thèmes, etc. C'est à ce type de logique générique que Cohn se réfère.

Lorsqu'elle cherche à expliquer les raisons qui font que certains textes qui ressemblent au monologue autonome n'en font pas réellement partie, elle devient plus explicite sur la façon dont elle conçoit les traits formels du genre du monologue intérieur. Cohn relève quatre critères qui permettent de décrire le monologue intérieur en tant que genre : « l'absence de rigueur chronologique dans la présentation des faits passés, l'accent mis sur l'instant de l'énonciation, l'emploi de structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication » et « le mode de présentation non réaliste »⁹⁰. L'accent est mis sur ce dernier critère. Selon Cohn, si un texte contextualise son énonciation en s'adressant à un lecteur potentiel, il est *de facto* exclu du

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 207.

genre du monologue autonome. Par exemple, « Quatre jours » de Garchine est un récit au présent qui relate les affres de l'agonie d'un soldat russe blessé sur le champ de bataille et oublié parmi les cadavres pendant trois jours et demi avant d'être retrouvé in extremis par les fossoyeurs. Bien qu'il réponde aux trois premiers critères, le texte se termine par la phrase suivante : « Je peux parler et je leur raconte tout ce qui est écrit ici »⁹¹. C'est pourquoi Cohn qualifie cette nouvelle de « faux monologue intérieur »⁹².

Cette approche formelle rigoureuse conduit à générer des erreurs, comme celle d'exclure *Ulysse* du genre, problème auquel Cohn tente de remédier en montrant que Joyce avait lui-même considéré « Pénélope », le dernier chapitre d'*Ulysse*, comme indépendant des autres chapitres et qu'il serait donc possible de penser qu'il constitue une œuvre autonome⁹³. Mais ces justifications restent discutables.

Par ailleurs, un autre aspect de l'approche générique de Cohn peut être rapproché de la dernière démarche générique identifiée par Schaeffer dans l'histoire de la littérature et qui consiste à comparer les « niveaux de style », les *genera dicendi*.

[Au Moyen Âge,] chez certains auteurs, on assiste d'ailleurs à une classification des genres sous les *genera dicendi*, démarche qui présuppose bien entendu implicitement qu'il ne convient pas de mélanger plusieurs *genera dicendi* dans un même texte. On sait que la question a donné lieu à des querelles sans fin [...].⁹⁴

En tirant un peu sur le sens du mot *style*, il est possible d'assimiler les niveaux de style des *genera dicendi* à des styles de discours rapporté. Ainsi, chez Cohn comme chez Tumanov, le genre serait un style de discours rapporté, le « style direct libre » de Bickerton ou, en d'autres termes, la technique narrative du monologue intérieur. Et, comme au Moyen Âge, Cohn et

⁹¹ Vsevolod Mikhaïlovitch Garchine, « Quatre jours », *Mercure de France*, vol. 48, octobre-décembre 1903, p. 412.

⁹² Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 230.

⁹³ Voir *ibid.*, p. 245-246.

⁹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 32

Tumanov croient « qu'il ne convient pas de mélanger plusieurs *genera dicendi* dans un même texte », en tout cas si l'on veut entrer dans le cercle fermé du genre du monologue intérieur.

En fait, ce qui brouille la frontière entre le genre et la technique, c'est qu'un même texte peut combiner plusieurs styles différents :

Un même texte peut combiner différents *genera dicendi*, de sorte que ceux-ci ne recouvrent pas nécessairement des classes de textes mutuellement exclusives. La raison en est évidemment que les niveaux de style s'analysent essentiellement à l'échelle phrastique plutôt qu'à celle d'œuvres entières.⁹⁵

Ainsi, sous cet angle, il serait possible qu'un texte appartienne à plus d'un genre, mais Cohn n'aborde pas cette possibilité et s'intéresse exclusivement au « monologue intérieur autonome à l'état pur »⁹⁶.

L'approche du monologue intérieur de Cohn a des vertus théoriques : « Le monologue autonome ser[t] de pierre de touche essentielle pour définir ce qu'est "la forme usuelle du récit", en déterminant ce qu'elle n'est pas. »⁹⁷ L'étude d'un texte qui serait entièrement composé des pensées d'un personnage de fiction, dans l'ordre qu'elles apparaissent, et sans aucun commentaire de l'auteur, révèle ce que sont les autres types de fictions narratives. Le monologue intérieur serait donc une catégorie qui permet de mettre en relief et de conceptualiser ce qu'est la narration en général. Néanmoins, avec cette méthode, la compréhension du monologue intérieur en tant que genre reste lacunaire. En effet, il semble impossible de cerner convenablement l'essence du monologue intérieur si l'on fait abstraction de certaines notions qui sortent du cadre du texte. C'est pourquoi nous allons maintenant aborder l'autre grande perspective critique.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

Aspects esthétiques et psychologiques

Dans une perspective critique qui ressemble à la nôtre, Humphrey est d'avis que, pour comprendre le genre du monologue intérieur, il faut observer sa forme à la lumière de sa finalité propre :

*A study of device and form becomes significant if we understand the achievement that justifies all of virtuosity. Stream of consciousness is not a technique for its own sake. It is based on a realization of the force of the drama that takes place in the minds of human being.*⁹⁸

À l'opposé de Cohn, qui s'intéresse aux critères purement formels, Humphrey se questionne davantage sur les aspects esthétiques et psychologiques du monologue intérieur. Son approche générique est proche de celle d'Aristote parce qu'il pense à l'œuvre littéraire en la considérant sous l'angle du travail d'écriture qui l'a produite. Il se place ainsi du point de vue de l'écrivain qui réfléchit au moyen pour écrire un bon roman : « *The greatest problem of the stream-of-consciousness writer is to capture the irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness and in doing so still communicate to his readers.* »⁹⁹ Il rappelle la double contrainte qui pèse sur les auteurs de monologues intérieurs et qui consiste à rester fidèles aux divagations d'une conscience privée tout en créant un roman qui intéresse le public. Trois éléments sont importants pour nous dans l'optique de Humphrey. Premièrement, l'analyse des caractéristiques formelles des œuvres est toujours faite à la lumière des problèmes que peuvent rencontrer les auteurs et des options qui s'offrent à eux dans leur travail de composition. Deuxièmement, Humphrey identifie l'objet du genre (« capturer le caractère irrationnel et incohérent d'une pensée silencieuse ») et l'intègre à sa définition du genre. Et troisièmement,

⁹⁸ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 21. « Une étude des procédés et des formes devient significative si nous comprenons le résultat qui justifie toutes les virtuosités. Le monologue intérieur n'est pas une technique pour son propre intérêt. Il est basé sur la compréhension du drame qui prend place dans l'esprit des êtres humains. » Je traduis.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62. « Le plus grand défi des auteurs qui font du monologue intérieur est de capturer le caractère irrationnel et incohérent des faits de consciences cachés et inarticulés, et ce, tout en communiquant avec le lecteur. » Je traduis.

le roman est un acte discursif fonctionnel, qui doit donc produire un effet sur celui à qui il s'adresse. Bref, l'auteur de monologues intérieurs doit, d'une part, savoir saisir la psyché humaine et, d'autre part, produire une œuvre qui transmet des valeurs et une certaine vision du monde :

*The writer of stream-of-consciousness fiction, like all serious writers, has something to say, some sense of values he wants to communicate to the reader. Unlike other writers, however, he chooses the internal world of psychic activity in which to dramatize these values.*¹⁰⁰

Humphrey utilise une approche inductive pour cerner le type de message véhiculé par le monologue intérieur. Il s'intéresse à quatre auteurs qui ont marqué le genre : Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf et William Faulkner. Il observe le type d'histoire qu'ils ont écrit et ce que, d'après lui, ces auteurs essayaient de laisser comme message. Par exemple, le but de Dorothy Richardson serait de révéler certains des mystères de la vie psychique : « *reveal some of the mysteries of psychic life* »¹⁰¹. Celui de Joyce, dans *Ulysse*, serait d'oser un commentaire satirique au sujet de la condition de l'homme moderne : « *a satirical comment on modern man's life* »¹⁰². Pour Woolf, il s'agirait plutôt d'exprimer que le plus important dans la vie d'un être humain réside dans sa quête d'identité et dans la recherche constante d'un sens à la vie (« *the important thing in human life is the search the individual constantly has for meaning and identification* »¹⁰³). Le message, dans l'œuvre de Faulkner, serait de mettre en scène le conflit entre les valeurs traditionnelles et la modernité (« *Faulkner's entire work is a dramatization, in terms of myth, of the social conflict between the sens of ethical responsibilities in traditional humanism and the amorality of modern*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 63. « Les auteurs de monologues intérieurs, comme tous les auteurs sérieux, ont quelque chose à dire, certaines valeurs à communiquer à leur lecteur. Par contre, contrairement aux autres auteurs, ils choisissent de représenter ces valeurs dans le monde intérieur et l'activité psychique des personnages. » Je traduis.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 10. « révéler quelques-uns des mystères de la vie psychique ». Je traduis.

¹⁰² *Ibid.*, p. 16. « un commentaire satirique sur la vie de l'homme moderne ». Je traduis.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 13. « la chose importante dans la vie humaine est la quête constante que les individus poursuivent pour comprendre leur identité et découvrir un sens à leur vie ». Je traduis.

naturalism in Faulkner, in the South, and by extension, I suppose, universally »¹⁰⁴). D'après les exemples de Humphrey, il est possible d'affirmer que le message véhiculé par les récits du genre du monologue intérieur porte en lui une dimension philosophique, spirituelle et intellectuelle : « *Thus, we may, on inductive grounds, conclude that the realm of life with which stream-of-consciousness literature is concerned is mental and spiritual experience* »¹⁰⁵.

La dimension philosophique du monologue intérieur est centrale parce qu'elle est essentielle à la compréhension même du récit. Par exemple, si on lit un polar comme *La vérité sur l'affaire Harry Quebert* de Joël Dicker, dans lequel un jeune écrivain enquête sur un meurtre qui a eu lieu trente-trois ans plus tôt, il est possible d'y voir une certaine portée philosophique. Voici comment la quatrième de couverture se termine : « Sous ses airs de thriller à l'américaine, *La vérité sur l'affaire Harry Quebert* est une réflexion sur l'Amérique, sur les travers de la société moderne, sur la littérature, sur la justice et sur les médias. »¹⁰⁶ Toutefois, le roman peut être parfaitement compris par un lecteur qui ne s'intéresse qu'à l'enquête menée par le personnage principal et qui n'aurait aucunement conscience de la portée philosophique du roman. Le dénouement de l'intrigue a lieu sur le seul plan de l'enquête. Au contraire, dans *Mrs Dalloway*, par exemple, l'intrigue est dirigée vers un dénouement philosophique : « *The climax of Mrs. Dalloway suggests the mystic's search for cosmic identification.* »¹⁰⁷. La manière dont l'histoire de Septimus et celle de Clarissa se rejoignent à la fin, et surtout le sens que Clarissa donne à la nouvelle de la mort de Septimus, c'est « l'âme »

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18. « L'œuvre de Faulkner dans son ensemble est une dramatisation, en termes de mythe, des conflits sociaux entre l'éthique de la responsabilité dans le sens traditionnel du terme et l'amoralisme de la vie moderne chez Faulkner lui-même, dans le sud des États-Unis et par extension, je suppose, universellement. » Je traduis.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 7. « Ainsi, il est possible, de manière inductive, de conclure que le domaine de la vie auquel le monologue intérieur s'intéresse comprend principalement les expériences intellectuelles et spirituelles. » Je traduis.

¹⁰⁶ Joël Dicker, *La vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, de Fallois, 2012.

¹⁰⁷ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 13-14. « Le dénouement de *Mrs Dalloway* suggère qu'il s'agit d'une quête mystique d'unité cosmique. » Je traduis.

(comme dirait Aristote à propos de la tragédie) de ce récit. Si l'on fait abstraction du message philosophique dans le monologue intérieur, l'intérêt du récit disparaît. « *The stream-of-consciousness writer is not usually concerned with plot of action in the ordinary sense; he is concerned with psychic processes and not physical action.* »¹⁰⁸ Effectivement, si l'on se concentre uniquement sur l'action des personnages, il est difficile de comprendre quoi que ce soit à *Mrs Dalloway*. C'est que le personnage principal d'un monologue intérieur ne prend pas part à une quête ni ne rencontre d'opposition dans le sens que l'on donne à ces mots en narratologie greimassienne.

Le monologue intérieur s'intéresse au contenu des pensées des personnages de fiction ainsi qu'à leur forme. Le texte représente à la fois le *quoi* et le *comment* (« *both whatness and howness* ») de l'expérience spirituelle ou intellectuelle. Toutefois, la distinction entre le fond et la forme n'est pas le sujet de l'étude de Humphrey : « *It is often impossible to separate the what from the how. [...] Such fine distinction, of course, are not the concern of novelists as novelists. Their object, if they are writing stream of consciousness, is to enlarge fictional art by depicting the inner states of their characters.* »¹⁰⁹ À cet égard, adoptant toujours une approche générique de type normative, Humphrey axe sa réflexion sur le travail d'écriture plutôt que sur des considérations théoriques abstraites. Il consacrera donc l'essentiel de son développement à l'analyse des techniques et des formes narratives. Les trois chapitres centraux de son *Stream of Consciousness in the Modern Novel* s'intitulent : « Les techniques » (*The Techniques*), « Les figures » (*The Devices*) et « Les formes » (*The Forms*). Il écrit : « *Stream-*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 86. « L'auteur de monologue intérieur n'est pas tant préoccupé par l'action des personnages dans le sens traditionnel, il est davantage préoccupé par les processus psychologiques que par les actions physiques. » Je traduis.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7. « Il est bien souvent impossible de séparer le quoi du comment. Ces fines distinctions, bien sûr, n'inquiètent pas l'auteur en tant qu'auteur. Son but, s'il écrit du monologue intérieur, est d'élargir le champ de la fiction en dépeignant les états intérieurs de ses personnages. » Je traduis.

of-consciousness fiction is essentially a technical feat. Its successful working-out depended on technical resource exceeding those of any other type of fiction. Because this is so, any study of the genre must be essentially an examination of method. »¹¹⁰

Humphrey commence par distinguer quatre techniques narratives utilisées par les auteurs de monologue intérieur : le monologue intérieur direct, le monologue intérieur indirect, la narration omnisciente et le soliloque. Premièrement, le monologue intérieur direct est l'équivalent du monologue rapporté de Cohn, lorsque celui-ci est employé dans le but de mimer la forme des pensées d'un personnage, comme dans l'usage qu'en font Dujardin et Joyce, par exemple.

Deuxièmement, le monologue intérieur indirect est semblable au monologue narrativisé de Cohn. Cohn écrit d'ailleurs que « l'expression de Humphrey, "monologue intérieur indirect", *indirect interior monologue*, est aussi délimitée que »¹¹¹ la sienne. Il s'agit d'un monologue intérieur en style indirect libre. Encore une fois, cette technique consiste à reproduire le contenu et la forme des pensées, leurs enchaînements effectifs, en adoptant le vocabulaire du personnage, mais en conservant, cette fois, la troisième personne.

Troisièmement, la narration omnisciente fait partie des techniques de narration traditionnelles que les écrivains qui veulent écrire des monologues intérieurs peuvent utiliser, mais en lui donnant un usage spécial (« *standard and basic literary methods which writers of the stream-of-consciousness novel have put to special use* »¹¹²) Humphrey ajoute : « *The only thing unusual about it is the subject of this description, which, of course, in the stream-of-*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 21. « Le genre du monologue intérieur est essentiellement une prouesse technique. Sa réussite dépend de certains moyens techniques qui excèdent de beaucoup ceux de tout autre type de fiction. À cause de cela, toutes les études du genre doivent être essentiellement un examen des méthodes. » Je traduis.

¹¹¹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 133, note 3.

¹¹² Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 33. « les moyens narratifs simples et traditionnels dont les auteurs de monologues intérieurs ont fait un usage particulier » Je traduis.

consciousness novel, is the consciousness or psychic life of the characters. »¹¹³ Pour ainsi dire, la technique que Humphrey nomme « narration omnisciente » est l'équivalent du psycho-récit de Cohn. Elle consiste à décrire la vie intérieure des personnages sans employer le vocabulaire du personnage, sans nécessairement suivre la succession des pensées ni leur forme, mais simplement en expliquant les tenants et les aboutissants.

Finalement, la quatrième technique utilisée par les écrivains qui composent des monologues intérieurs est le soliloque. Bien qu'il soit un discours sans auditeur, non prononcé, à la première personne et portant sur la vie intérieure du personnage, le soliloque se distingue selon Humphrey du monologue direct de deux façons. D'abord, il a pour but de fournir des motivations à des actions dans une intrigue. Ensuite, justement parce qu'il vise à expliquer les motivations d'un personnage engagé dans une action, il est plus structuré que le monologue direct. Toutefois, la distinction entre le monologue direct et le soliloque est souvent difficile à établir.

Ouvrons maintenant une parenthèse pour comparer le monologue direct et le soliloque. Cette comparaison nous entraînera vers un débat sur la nature même de la conscience humaine. Une des nuances entre le monologue intérieur direct et le soliloque serait que ce dernier semble moins attaché à l'aspect verbal de la pensée. Dans un exemple tiré du roman de Faulkner, *As I Lay Dying*, Humphrey montre que le soliloque se rapproche de ce que William James appelle les « *other mind stuff* », c'est-à-dire les autres composants psychiques. Dans l'extrait analysé, le personnage de Jewel pense à son frère Cash, qui est en train de construire le cercueil de sa mère, sous la fenêtre de la chambre de la mourante, pour que celle-ci puisse l'entendre travailler. Cela rappelle à Jewel une scène d'enfance : son frère Cash était allé chercher de

¹¹³ *Ibid.* « La seule chose différente dans ces usages est le sujet de leur description, qui, dans le monologue intérieur, est bien entendu la conscience ou la vie psychique des personnages. » Je traduis.

l'engrais pour sa mère. Jewel pense : « *It's like when he was a little boy and she says if she had some fertilizer she would try to raise some flower and he taken the bread-pan and brought it back from the barn full of dung.* »¹¹⁴ Humphrey note : « *This latter sentence, with its three independent clauses and its metaphorical complexity and subtlety, represents one image, the image which in Jewel's consciousness preceded the verbalization of it.* »¹¹⁵ Il y aurait donc dans le soliloque des images qui seraient antérieures à toute forme de verbalisation.

Cette remarque nous permet d'aborder ici un problème purement théorique : celui de l'aspect mimétique du monologue intérieur. À quel point le monologue intérieur est-il une représentation fidèle de la voix intérieure qui parle dans notre tête? Et ultimement, à quel point la conscience et la parole sont-elles deux phénomènes indépendants?

Deux tendances s'opposent autour de ces questions. Chacune de ces tendances a, à sa source, une théorie psychologique qui interprète la nature de la conscience humaine, comme l'explique Cohn :

Il y a deux théories bien distinctes de la relation entre la pensée et le langage, et chacune a ses défenseurs qui s'appuient sur des preuves. Selon la première école, penser consiste à verbaliser : la pensée et les mots qui l'expriment sont indissociables. Selon la théorie opposée, la pensée revêt des formes qui ne doivent rien au langage, le langage n'étant que le véhicule, le support d'une pensée déjà constituée par ailleurs.¹¹⁶

Cohn se place du côté de ceux qui identifient la pensée aux mots qui l'expriment. Humphrey semble, pour sa part, plus ouvert à l'idée que la conscience présente aussi des états infraverbaux. Cette position est d'ailleurs partagée par plusieurs philosophes qui ont eu une influence décisive sur le genre du monologue intérieur :

[William James, dans *The Principles of Psychology*] ne concevait pas son « courant de conscience » comme exclusivement ou nécessairement verbal, mais y reconnaissait la présence d'autres « composants

¹¹⁴ William Faulkner, *As I Lay Dying*, cité par Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 37. « C'est comme quand il était un petit garçon et qu'elle lui dit que si elle avait de l'engrais elle essaierait de cultiver des fleurs et il prit le moule à pain et le rapporta de la grange, rempli de crottes. » Je traduis.

¹¹⁵ Robert Humphrey, *ibid.* « Cette dernière phrase, avec ses trois parties syntaxiquement autonomes et sa subtile complexité métaphorique, représente l'image qui, dans la conscience de Jewel, précède la verbalisation. » Je traduis.

¹¹⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 98.

psychiques » (*mind stuff*), notamment des images visuelles — et les critiques ont en général ignoré ce détail, en utilisant indifféremment les expressions « monologue intérieur » et « courant de conscience ». Plusieurs philosophes contemporains sont allés beaucoup plus loin que William James dans cette dissociation de la pensée et du langage, notamment Bergson, qui estime que la « pensée pure » est indépendante de toute formulation discursive, les mots ne pouvant que la dénaturer.¹¹⁷

Bergson et James, les deux philosophes qui reviennent le plus souvent dans l'appareil critique entourant le genre du monologue intérieur, défendent l'idée que la conscience est composée d'images, d'affects, de changements subliminaux en plus de contenir parfois des phrases entendues et répétées virtuellement.

Ces « *other mind stuff* » sont nécessairement pris en charge par le monologue intérieur.

À propos d'*Ulysse*, encore, Cohn cite Erwin Steinberg, qui affirme que les monologues de Bloom ne représentent pas exactement des mots qui résonnent dans l'esprit du personnage, mais plutôt des mouvements intérieurs viscéraux :

Cette technique consistant selon Steinberg en une « simulation » de phénomènes psychiques non verbalisés ou antérieurs à la verbalisation, il considère les mots d'un monologue bloomien typique comme « des représentations analogiques, sous forme de symboles écrits des sensations viscérales de Bloom », plutôt que comme la citation directe du langage intérieur du personnage.¹¹⁸

Selon Steinberg, donc, le monologue intérieur, même lorsqu'il ressemble à une vocalisation intérieure, n'est pas pour autant l'imitation d'une voix dans l'esprit. Il est plutôt la représentation symbolique d'états de conscience infraverbaux. Pour Humphrey également, le monologue intérieur en tant que genre est porteur de faits de conscience qui dépassent la vocalisation interne. Mais il place ce genre de « *other mind stuff* » du côté de la technique qu'il appelle le soliloque. Pour sa part, Cohn fera disparaître le soliloque de sa typologie. En fait, pour elle, la différence entre ce que Humphrey appelle le monologue direct et le soliloque n'est qu'une différence de degré. Selon elle, entre les pensées exprimées par un personnage dans un roman psychologique traditionnel et le monologue intérieur, il n'y a « qu'un déplacement

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

d'accent le long d'une gamme de possibilités inhérentes à la technique même »¹¹⁹. La distinction entre le monologue intérieur direct et le soliloque est souvent difficile à établir et peut être considérée simplement comme un déplacement d'accent. C'est pourquoi Cohn intègre la première et la quatrième techniques de Humphrey dans sa catégorie du monologue rapporté.

Enfin, pour ce qui est du rapport entre la technique et le genre, Humphrey se place aux antipodes de Cohn. Qu'il s'agisse du monologue direct, du monologue indirect, de la narration omnisciente ou du soliloque, ces quatre techniques permettent toutes de composer un roman qui produit l'effet propre recherché par le genre du monologue intérieur : « *Direct and indirect interior monologue, omniscient description, and prose soliloquy have proved to be, in the hands of the most skillful writers, capable of carrying the strange and awkward load of human consciousness into the realms of legitimate prose fiction* »¹²⁰ Contrairement à Cohn, donc, Humphrey reste pour sa part fondamentalement intéressé par l'effet produit par l'ensemble du texte et non pas par l'emploi exclusif de l'une ou de l'autre des techniques. Ainsi, il ne lui viendrait jamais à l'esprit d'exclure un roman du genre du monologue intérieur parce que la narration déroge quelquefois à la technique du monologue direct. À propos de *Mrs Dalloway* et de *To the Lighthouse*, il écrit : « *These novels contain a great deal of straight, conventional narration and description, but the interior monologue is used often enough to give the novel their special character of seeming to be always within the consciousness of the chief*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁰ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 41. « Le monologue intérieur direct et indirect, les descriptions omniscientes ainsi que les soliloques ont fait la preuve que, lorsqu'ils sont employés par les auteurs les plus talentueux, ils étaient capables de véhiculer l'étrange et délicat bagage de la psyché humaine jusque dans le domaine légitime de l'écriture romanesque. » Je traduis.

character. »¹²¹ L'important, c'est que, malgré l'usage d'un narrateur omniscient, le monologue intérieur (direct ou indirect) est utilisé « assez souvent » pour produire l'effet propre au genre, sa finalité, qu'il appelle aussi sa « qualité fondamentale » (« *the fundamental quality of interior monologue* »¹²²).

Cette qualité fondamentale, c'est le « flot » des idées, leur libre association : « *All stream-of-consciousness fiction is greatly dependent on the principles of free association* »¹²³ :

*The chief technique in controlling the movement of stream of consciousness in fiction has been an application of the principles of psychological free association. The primary facts of free association are the same whether they are suspended in the psychology of Locke-Hartley or of Freud-Jung; and they are simple. The psyche, which is almost continuously active, cannot be concentrated for very long in its process, even when it is most strongly willed; when little effort is exerted to concentrate it, its focus remains on any one thing but momentarily. Yet the active consciousness must have content, and it is provided for by the power of one thing to suggest another thought an association of qualities in common or in contrast, wholly, or partially- even to the barest suggestion. Three factors control the association: first, the memory, which is the basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity. The subtlety of play, the rank of precedence and the physiology of these factors are problems of dispute among psychologists. Non of the stream-of-consciousness writers, except to a limited extent Joyce in Finnegans Wake, and Conrad Aiken, has been concerned with the complexities of the psychological problems; but all of the writers have recognized the movement of the psychic process of their characters.*¹²⁴

Le récit d'un monologue intérieur est composé en suivant les libres associations dans l'esprit d'un des personnages. Comme les contenus de l'esprit s'associent les uns aux autres selon trois modalités (sensation, mémoire et imagination), le récit suivra donc le même genre de

¹²¹ « Ces romans contiennent bon nombre de descriptions et de passages narratifs directs et conventionnels, mais le monologue intérieur est suffisamment présent pour leur donner ce caractère particulier, qui est d'avoir l'air d'émaner de la conscience du personnage principal. » Je traduis.

¹²² *Ibid.*, p. 29.

¹²³ *Ibid.*, p. 48. « Tous les monologues intérieurs s'appuient principalement sur le principe de la libre association. » Je traduis.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 43. « La principale façon de contrôler les mouvements du monologue intérieur dans la fiction a été de leur appliquer le principe psychologique de la libre association. Les bases de la libre association sont les mêmes, peu importe qu'elles se trouvent chez Locke-Hartley ou chez Freud-Jung ; et elles sont simples. Le psychisme, qui est presque toujours en activité, ne peut pas être concentré très longtemps, même avec beaucoup d'efforts. Son point de mire ne reste jamais sur la même chose bien longtemps. Mais la conscience active doit avoir un contenu, et ce contenu lui est fourni par la force de suggestion des choses, une chose en suggère une autre parce qu'elles partagent une qualité commune ou qu'elles contrastent en partie ou complètement, même dans les détails les plus infimes. Trois facteurs contrôlent les associations : premièrement la mémoire, qui est la base de tout, les sens qui la guident et l'imagination qui en détermine l'élasticité. Le jeu subtil, l'ordre de préséance et les aspects physiologiques de ces trois facteurs ont été débattus par les psychologues. Mais aucun des auteurs de monologues intérieurs, sauf peut-être Joyce dans *Finnegans Wake*, et Conrad Aiken, ne se sont intéressés à la complexité de ces questions psychologiques ; mais tous ont reconnu les processus psychiques de leur personnage. » Je traduis.

progression. En effet, étudiant un extrait du monologue de Molly Bloom, Humphrey montre que la construction du texte repose précisément sur ces trois types d'association. Tentant de répertorier comment il est possible de reproduire ces trois types d'association dans un roman, il dégage plusieurs procédés narratifs tels que les arrangements de type cinématographique, l'emploi de la typographie, les ruptures de sens, le retour de certains symboles et l'usage des métaphores.

Mais les problèmes soulevés par le genre du monologue intérieur ne sont pas exclusivement psychologiques. Tout comme il serait erroné d'assimiler le courant naturaliste à la sociologie du XIX^e siècle, le monologue intérieur n'est pas non plus une étude de la psychologie. La vraie question concernant le monologue intérieur touche plutôt l'esthétique du roman : comment produire une œuvre d'art à partir de ce type de matériaux?

*As we have seen, stream-of-consciousness writers have, in one way or another, devised workable methods for representing and controlling the subject matter which concerns them. The flow, the special time sense, and the enigma of consciousness are at once captured and communicated in fictional context. But literary art, as Aristotle has told us, demands more than verisimilitude and clarity- it demands harmony. With motive and external action replaced by psychic being and functioning, what is to unify the fiction? What is to replace conventionnel plot?*¹²⁵

Le problème de l'écrivain qui produit un monologue intérieur est donc de trouver une forme capable de transmettre une impression d'unité et d'ordre tout en imitant le chaos apparent des libres associations :

*The problem of form for the stream-of-consciousness novelist is the problem of how order is imposed on disorder. He sets out to depict what is chaotic (human consciousness at an inchoate level) and is obligated to keep his depiction from being chaotic (to make a work of art).*¹²⁶

¹²⁵ *Ibid.*, p. 84. « Comme on l'a vu, les auteurs de monologues intérieurs ont, d'une façon ou d'une autre, disposé de méthodes de travail pour représenter et contrôler ce qui les intéressait. Le flot, la temporalité étrange et l'énigme de la conscience sont enfin capturés et communiqués dans une fiction. Mais l'art poétique, comme Aristote nous le rappelle, demande plus que de la vraisemblance, il exige aussi de l'harmonie. Lorsque les motifs et les actions extérieures sont remplacés par des fonctions et des entités psychiques, que reste-t-il pour fournir un principe d'unité à la fiction? Qu'est-ce qui va remplacer l'intrigue traditionnelle? » Je traduis.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 85. « Le problème de la forme pour les auteurs de monologues intérieurs revient à imposer un ordre au désordre. Il se donne comme objectif de représenter ce qui est chaotique (la conscience humaine à son niveau subliminal) et doit empêcher les descriptions de devenir chaotiques (pour en faire une œuvre d'art). » Je traduis.

La solution à ce problème esthétique se trouve dans la forme narrative du roman pris dans son ensemble. Humphrey observe comment le dédale labyrinthique sert à cette fin chez Joyce, comment l'architecture des symboles est employée par Woolf pour le même résultat, et comment la synthèse des différents points de vue chez Faulkner produit également un principe d'unité.

Le monologue intérieur selon nous

Nous ne cacherons pas que l'approche générique de Humphrey est proche de notre propre recherche. Ses observations concernant la libre association, les techniques narratives et l'importance accordée à la macrostructure du récit se retrouveront d'ailleurs dans nos propres analyses. La question que l'on est alors en droit de se poser est la suivante : pourquoi refaire ce qui a déjà été réalisé avec succès par Humphrey?

La réponse à cette question se trouve dans la logique des genres exposée par Schaeffer. En effet, selon lui, la relation des œuvres aux genres est ambiguë. Elle est en partie exemplifiante, comme lorsque l'on dit que « La ballade des pendus » est une ballade, mais elle est aussi en partie modulatrice, c'est-à-dire que, comme le dit Todorov, « toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce »¹²⁷. Chaque nouveau roman qui exemplifie le genre du monologue intérieur vient du même coup en moduler la définition.

Ce type de relation modulatrice mérite qu'on l'observe de plus près. Par exemple, en ce qui concerne le genre tragique, on peut remarquer des variations qui découlent des différents contextes de production. Ainsi, dans la tragédie classique française, les meurtres n'étaient pas représentés sur la scène. Ce trait reconnaissable dans les œuvres de Racine et de Corneille

¹²⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

permet de distinguer, dans le genre tragique en général, la tragédie classique française et la tragédie élisabéthaine. On peut également préciser davantage, comme le fait Schaeffer, en distinguant, à l'intérieur de la tragédie élisabéthaine, la tragédie shakespearienne et la tragédie de Marlow selon des thèmes propres à chacune d'elles. Mais il y a plus :

Il n'y a pas non plus de raison de nous arrêter au niveau de l'œuvre d'un auteur : il est possible de différencier à l'intérieur de la contextualisation auctoriale pour se retrouver finalement au niveau des œuvres individuelles (par exemple, *Othello* = tragédie de la jalousie; *Hamlet* = tragédie de l'indécision; etc.). À partir de là, un nouveau mouvement pourra se réamorcer en sens inverse : on repartira d'une œuvre individuelle — par exemple *Macbeth* — pour en abstraire un modèle générique intitulé tragédie de l'ambition, puis enrichir et varier ce modèle par des œuvres d'autres auteurs élisabéthains (on pourrait par exemple y ajouter *Tamburlaine* de Marlow), ou post-élisabéthains. Quel que soit le chemin choisi, le phénomène est toujours le même : les termes génériques se référant à des traits textuels sont passibles d'une logique de la différenciation interne, en ce sens que le texte individuel n'exemplifie pas simplement des propriétés fixées par le nom de genre, mais module sa compréhension, c'est-à-dire institue et modifie des propriétés pertinentes. On passe de l'identification générique exemplifiante à l'identification générique modulatrice.¹²⁸

L'histoire du genre du monologue intérieur est de l'ordre du mouvement ascendant. *Ulysse*, dès sa parution, est devenu un modèle générique, qu'on a ensuite enrichi et fait varier en y adjoignant d'autres romans, d'autres textes lui ressemblant et, puisque « toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce », la description du genre qu'il est permis de donner en rapprochant Richardson, Joyce, Woolf et Faulkner, comme le fait Humphrey, n'est pas la même que celle que l'on dégagera en ajoutant à cette liste de nouveaux auteurs comme Édouard Dujardin, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nelly Arcan et Vicky Gendreau. Ainsi donc, l'importance que nous accorderons aux romans de la francophonie jettera un jour nouveau sur un genre en évolution.

On peut toutefois se demander si un tel regroupement d'œuvres, provenant d'époques et d'auteurs aussi divers, a une quelconque utilité. Pour certains des textes que nous associons au genre du monologue intérieur, la ressemblance s'explique par une intention auctoriale. Joyce s'est inspiré des *Lauriers sont coupés* pour écrire *Ulysse*. Claude Simon s'est inspiré de

¹²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 166.

William Faulkner, qui s'est inspiré de Joyce. Ce genre de lien entre les textes est qualifié d'« hypertextuel » par Schaeffer. Mais pour d'autres textes, comme « Quatre jours » de Garchine, bien qu'il ressemble dans sa forme à certaines parties de *La route des Flandres* de Claude Simon, la ressemblance est purement accidentelle, les deux auteurs ignorant l'œuvre de l'autre, à ce que l'on sache. De même, lorsque l'on s'éloigne dans le temps pour inclure des œuvres du XXI^e siècle, le lien hypertextuel s'amenuise et devient questionnable. Le lien entre les textes est alors « causalement indéterminé » :

Il nous faut donc encore introduire une distinction supplémentaire, à l'intérieur de la généralité modulatrice, entre les classes généalogiques fondées sur des relations hypertextuelles et les classes analogiques, fondées sur la simple ressemblance causalement indéterminée.¹²⁹

Cette double logique rend la cohérence générique difficile à cerner. On se trouve alors avec « un genre logiquement hybride, fondé en partie sur la simple ressemblance causalement indéterminée, en partie sur des liens hypertextuels »¹³⁰.

Les liens hypertextuels semblent poser moins de problèmes que les liens de ressemblance causalement indéterminés. Les œuvres qui ont une relation hypertextuelle donnent lieu à une véritable évolution des genres. Les auteurs réactualisent les mêmes règles génériques, mais les modulent selon le contexte variable de la production littéraire. Il est donc possible, dans le cas des regroupements textuels qui contiennent seulement des œuvres possédant des liens hypertextuels, d'identifier une sorte d'identité réelle derrière les modulations du genre, mais dans le cas des œuvres regroupées selon des ressemblances causalement indéterminées, elles donnent naissance à un genre presque fictif :

Quant aux noms de genres liés à des classes fondées sur une relation de ressemblance causalement indéterminée, leur description passe par la construction d'un type textuel idéal : ce type, construit généralement à partir de certaines œuvres considérées comme « exemplaires » du genre, est souvent traité comme une définition en compréhension du genre, alors qu'en réalité, il s'agit d'une fiction métatextuelle. La définition d'un tel genre ne saurait en réalité être que statistique, en ce sens qu'elle ne peut que mesurer

¹²⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹³⁰ *Ibid.*

la courbe des écarts que les œuvres réelles tracent par rapport à cet étalon métatextuel qu'est l'exemplaire générique idéal.¹³¹

Le genre fondé sur un lien de ressemblance causalement indéterminé n'est donc en fait qu'une fiction métatextuelle. Aucune œuvre réelle ne remplit tous les critères d'un genre tout en s'y limitant rigoureusement, ou du moins, s'il y en a, elles sont très rares. En général, toutes les œuvres violent d'une manière ou d'une autre les critères du genre et s'écartent plus ou moins de l'étalon abstrait et théorique qu'est le genre :

Le problème de savoir jusqu'à quel degré d'écart un texte qui viole les règles d'un genre fait encore partie de ce genre est essentiellement une question de rapports de forces lexicologiques : abstraitement, on a toujours le choix entre étendre l'acception d'un terme reçu et procéder à un nouveau baptême générique.¹³²

Il est ainsi possible, comme nous l'avons vu avec les diverses sous-catégories de la tragédie, de proposer des sous-genres. C'est d'ailleurs l'approche que Cohn adopte lorsqu'elle subdivise le « monologue autonome » en « monologue autonome au sens strict » et en « monologue remémoratif », ce dernier devenant un genre à lui seul depuis que certaines thèses¹³³ portent cette appellation générique dans leur titre. Enfin, le monologue remémoratif pourrait encore se ramifier en sous-catégories, comme pour la tragédie, pour donner, par exemple, chez Claude Simon, le monologue remémoratif du syndrome de stress post-traumatique avec *La route des Flandres*, et le monologue remémoratif de la désillusion, avec *Histoire*, chacun de ces genres pouvant ensuite s'enrichir de nouveaux exemples qui le moduleraient à nouveau. Pour éviter ce genre de régression à l'infini, il est donc préférable de conserver une certaine flexibilité et d'étendre la définition des genres.

Par contre, on peut se demander quelle utilité peut avoir un genre aux contours flous.

Ne perd-il pas de son pouvoir lorsqu'il devient plus étendu? Peut-être est-ce le cas lorsque le

¹³¹ *Ibid*, p. 179

¹³² *Ibid*.

¹³³ Voir notamment Geneviève Désilets, *Le monologue remémoratif au sein du nouveau roman français : du discours à la perception*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2004, <<http://depot-e.uqtr.ca/1641/>>.

genre est pensé comme un outil de classification des œuvres. Mais lorsque l'attitude est normative et qu'elle vise une production ultérieure, cette définition générique plus flexible s'utilise encore comme auxiliaire à l'émulation d'œuvres modèles.

Ultimement, la dernière question qu'il reste à poser est celle de la pertinence de la notion de genre dans la production littéraire. Est-ce réellement une voie productive que de se demander ce qui caractérise un genre? Schaeffer croit, lui, que les théories littéraires concernant des genres spécifiques, comme celle d'Aristote sur la tragédie ou, plus récemment, celle de Todorov sur le genre fantastique, ont effectivement un effet sur la production littéraire. Lorsque les théoriciens forgent l'image d'un genre, ce genre théorique se réinsère par la suite dans la production à travers la réception des œuvres :

Les genres théoriques, c'est-à-dire en fait les genres tels qu'ils sont définis par tel ou tel critique, font eux-mêmes partie de ce qu'on pourrait appeler la logique pragmatique de la généricité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception. En ce sens, on peut dire que l'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov est elle-même un des facteurs de la dynamique générique, à savoir une proposition spécifique pour un regroupement textuel spécifique et donc pour un modèle générique spécifique : il s'agit certes d'un modèle de lecture, mais on sait que tout modèle de lecture peut être transformé en modèle d'écriture. Cela signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder.¹³⁴

Le discours sur les œuvres vient influencer les attentes des lecteurs. Et même si Schaeffer oppose les regroupements d'œuvres qui se font sur la base de la production littéraire (généricité auctoriale) et ceux qui se font sur la base de la réception (généricité lectoriale), dans les faits, les deux approches génériques sont presque toujours fusionnées du point de vue auctorial, surtout parce que l'écrivain est aussi son premier lecteur :

On peut supposer que, au moment de la genèse du texte, généricité auctoriale et généricité lectoriale se superposent plus ou moins, ne serait-ce que parce que l'auteur est aussi un lecteur, et qu'il n'existe pas d'inventions génétiques *ex nihilo*, mais seulement des réaménagements, amalgames ou extensions à partir d'horizons génériques *déjà* disponibles.¹³⁵

¹³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 68-69.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 153-154.

Ainsi, reprenons les choses en sens inverse. Un écrivain est d'abord un lecteur. En tant que lecteur, il apprend à reconnaître des regroupements d'œuvres qui se ressemblent. Ces regroupements portent des noms : ce sont les genres. Les œuvres individuelles, étant toutes uniques, se distinguent forcément toutes plus ou moins du modèle générique idéal. Néanmoins, elles partagent un certain nombre de traits qui permettent de les regrouper. Si on prend les quatre traits du monologue autonome de Cohn (l'absence de rigueur chronologique dans la présentation des faits passés, l'accent mis sur l'instant de l'énonciation, l'emploi de structure linguistique qui ne soit pas celle de la communication et le mode de présentation non réaliste), on peut toujours imaginer qu'un texte qui présente trois des quatre critères pourrait tout de même être présenté comme exemplifiant le genre.

Le genre du monologue intérieur peut ainsi être vu comme les fameux « airs de famille »¹³⁶ de Wittgenstein. Deux œuvres qui n'ont pas de traits communs peuvent partager des traits communs avec d'autres œuvres. Le genre est ainsi une nébuleuse d'œuvres. L'acception de l'expression *monologue intérieur* peut ainsi s'étendre à toute une catégorie d'œuvres dont l'intrigue délaisse l'action des personnages pour se concentrer sur les processus psychiques (« motive and external action replaces by psychic being and functioning »). Ce type de définition générique étendue est acceptable dans une optique de création, puisque la création se fait justement par des réaménagements et des amalgames d'horizons génériques.

¹³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.

Chapitre 2

Pistes théoriques

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, les genres littéraires peuvent se définir à partir de leur effet propre. C'est cet effet caractéristique qui implique les thèmes et les procédés habituellement trouvés dans les œuvres d'un genre particulier. Dans un premier temps, nous tâcherons donc de déterminer quel est l'effet propre du monologue intérieur. Une rapide incursion du côté d'Édouard Dujardin nous permettra de cerner quelques traits saillants de l'effet recherché.

Les finalités selon Dujardin

Que *Les lauriers sont coupés* soit ou non le premier monologue intérieur ne nous concerne pas. La recherche des origines du genre n'est pas en effet le propos de cette thèse. Nous nous tournerons néanmoins maintenant vers l'essai de 1931, intitulé *Le monologue intérieur, son origine et sa place dans l'œuvre de James Joyce*.

Beaucoup de mal a été dit de cet essai. Les intentions de l'auteur ont été maintes fois mises en cause. Ainsi, Carmen Licari note que « l'auteur y cède, parfois avec quelques insistances, à la vanité de se rendre lui-même la justice que ses contemporains lui ont trop souvent niée »¹³⁷. Quant à Cohn, comme on l'a vu, elle accuse Dujardin d'avoir nui à l'étude du genre en proposant des thèses déformées par ses ambitions personnelles. En effet, Dujardin brouille un peu les cartes en assimilant totalement le style et la technique du roman de Joyce à ceux de son roman de 1887. Toutefois, son essai regorge d'informations utiles et pertinentes

¹³⁷ Carmen Licari, « Introduction », dans Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, Rome, Bulzoni Editore, 1977. p. 7.

qui, une fois passées au crible de la critique, peuvent se révéler utiles pour guider notre recherche.

Nous avons déjà cité l'affirmation de Dujardin selon laquelle le monologue intérieur produisait un effet immédiat totalement inouï à l'époque : « Avec ce qu'on appelle aujourd'hui le monologue intérieur [...], il n'est personne qui, dès la première lecture et préalablement à toute analyse, n'ait le sentiment qu'une considérable nouveauté est entrée dans la littérature. »¹³⁸ Un des auteurs cités par Dujardin, Jean Giraudoux, écrit : « ce qui intriguait Paris en ce moment, ce n'était certes pas la mort; c'était le monologue intérieur »¹³⁹.

Dujardin rappelle « la sensation qu'a produite *Ulysse* »¹⁴⁰ à sa sortie. Il énumère plusieurs articles que les journalistes et critiques ont consacrés à son roman et à celui de Joyce. Si les textes choisis par Dujardin avalisent sa propre vision du genre, ils ne nous indiquent pas moins le genre de finalité produite par le monologue intérieur. Nous pouvons en dégager cinq types d'impressions caractérisant l'effet propre, c'est-à-dire la finalité du monologue intérieur : l'action (ou son absence), le doute, le rêve, le cosmos et le temps.

En premier lieu, le commentaire le plus évident, qui constitue également la critique la plus répandue contre le genre, est formulé par l'écrivain et critique littéraire Edmond Jaloux :

Dans les *Lauriers sont coupés*, il ne se passe à peu près rien : un jeune homme est amoureux d'une jolie fille, lui donne un peu d'argent, se promène avec elle et finit par ne rien obtenir. Il s'en va en se déclarant qu'il ne la reverra plus, mais il n'est pas très sûr qu'il tienne parole.¹⁴¹

Il est intéressant de relever les adverbes de ce passage. D'abord, Jaloux note qu'il ne s'y passe « à peu près rien ». Il y a bien des actions dans ce petit roman — le personnage principal se déplace beaucoup, rencontre des gens —, mais il s'agit de « simples séquences linéaires

¹³⁸ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 192.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

d'actions et d'événements, débarrassés de toute "dramatisation" »¹⁴². La faible teneur dramatique des monologues intérieurs est d'ailleurs ce qui poussera Ricœur, dans *Temps et récit*, à tester sa théorie de la « mise en intrigue » sur *Mrs Dalloway* et sur *À la recherche du temps perdu*, qu'il considère comme deux monologues intérieurs¹⁴³. On peut donc affirmer que l'impression que l'action proprement dite est quasiment absente est un trait caractéristique de l'effet recherché. Dans *L'image-temps*, Deleuze fonde son interprétation des récits modernes au cinéma sur une crise de l'action proprement dite, qu'il appelle « la rupture du schème sensori-moteur ». Comme il convoque dans son travail sur le cinéma certains écrivains du Nouveau Roman, Becket et Robbe-Grillet notamment, qui ont écrit des monologues intérieurs, il est permis de penser que les concepts qu'il propose s'appliquent, du moins en partie, aux monologues intérieurs.

Ensuite, toujours selon Jaloux, la façon dont *Les lauriers* se termine laisse le lecteur dans un état de doute. Après que Daniel Prince, le personnage principal, a quitté la charmante Léa, il se jure de ne plus la revoir. « Il n'est pas très sûr qu'il tienne parole » : cela est bien vu, car effectivement, rien n'est décidé ; c'est au lecteur de trancher. L'incertitude dans laquelle baigne le lecteur de monologues intérieurs est donc un autre trait fondamental de l'effet du genre. Il s'agit, d'une part, d'incertitude sur le développement de l'histoire (la fin reste la plupart du temps ouverte) et, d'autre part, quant à l'action qui est en train de se produire, quant à la nature même des événements qui se déroulent et qui atteignent le lecteur à travers le prisme

¹⁴² Françoise Revaz, *Les textes d'action*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 1997, p. 182-183 : « La contrainte d'un mode de composition présentant un point culminant — l'acmé — suivi d'un dénouement, semble si prégnante que lorsque les romanciers, de Flaubert à Robbe-Grillet, décident d'éliminer l'intrigue, ils ne proposent plus que de simples séquences linéaires d'actions et d'événements, débarrassés de toute "dramatisation" ».

¹⁴³ Ricœur parviendra à assimiler les monologues intérieurs à une mise en intrigue fondée sur l'action, mais au prix d'une déformation du concept d'action qui, ultimement, finit par englober le simple fait de penser ou même le passage du temps (voir les « fables sur le temps », *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, coll. « Point », 1983, p. 250).

de la pensée des personnages. Sur ce point, Dujardin cite un article paru en 1929 où l'écrivain Eugène Montfort fait la description d'un état de confusion désagréable à la lecture d'*Ulysse* :

Tout ce qui s'entend d'étrange et de confus, lorsque, à un poste récepteur de T.S.F., on cherche à joindre une communication, à saisir une émission en faisant tourner l'aiguille sur le cadran. C'est un mélange de bruits incompréhensibles, sans suite, de paroles cassées, d'éclats de voix bizarres, de sifflements diaboliques, dont on se sent délivré quand on a enfin trouvé le rayon, l'onde qu'on cherchait.¹⁴⁴

L'impression de chaos éprouvée par le lecteur est suivie d'une « délivrance » au moment d'y voir un peu plus clair. Cette impression d'incohérence qui cède à un sens subjacent revient à plusieurs reprises dans les critiques de l'époque. Ainsi, dans un extrait cité par Dujardin, Pierre d'Exideuil écrit en 1929 à propos d'*Ulysse* :

Tout ce qu'il traverse dans la tête d'un individu, prodigieusement quotidien, d'idées, de souvenir, de vantardise, et avec la minutie et le désordre d'évocation qui peut y régner, tout ce que la pensée d'un homme voit surgir, à toute minute, de velléités ridicules, tout cela rendu avec les boursofflures de l'orgueil et de la bêtise collective et particulière que chacun de nous a en partage. Toute cette meute de pensées s'agite en nous, sans repos, comme un troupeau apocalyptique; troupeau aux courses énergumènes. Élocubrations incohérentes, déformations hilarantes, visions démonologiques, prouesse scatologique, bouffée de poésie, telle est la bacchanale silencieuse et rapide qui se profile au fond de nous, comme au fond de la caverne de Platon se profilaient des ombres, mais moins inquiétantes.¹⁴⁵

L'important, dans ce passage, est le choix des images. Le sujet grammatical des phrases citées, le sujet non humain des verbes d'action (« meute de pensées ») tout comme le choix des adjectifs (« apocalyptique », « énergumène », « démonologique ») dénotent l'impression que le sujet semble être possédé par des entités extérieures à lui, plus puissantes que lui. Cette impression laisse entendre que l'effet produit par le monologue intérieur est de donner une vision du sujet humain qui se distingue de celle communément admise dans les récits traditionnels. Puisque, dans le monologue intérieur, il ne se passe « à peu près rien », le sujet perd de sa consistance et se dissout dans une multitude de forces souterraines. Bref, le monologue intérieur laisse chez le lecteur des impressions particulières sur la nature du sujet et de la conscience.

¹⁴⁴ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 219-220.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 196.

En troisième lieu, donc, le monologue intérieur donne l'impression de faire pénétrer le lecteur dans l'inconscient du personnage, où le cogito semble se désagréger. À ce propos, Dujardin évoque un autre commentaire d'Edmond Jaloux, selon lequel le monologue intérieur « donne à la réalité l'intensité d'un cauchemar et le mystère d'une hallucination »¹⁴⁶. On approche de plus en plus ici la logique du rêve, les libres associations et les liens oniriques ou oniroïdes qui structurent les monologues intérieurs et qui leur donnent ce caractère particulier.

Revenons au commentaire de d'Exideuil et au choix des termes. Le nom « énergumène » vient du latin chrétien *energumenus*, qui signifie « possédé du démon ». Avec « démonologique », « apocalyptique » et « bacchanale », on est donc en présence d'un champ lexical évoquant les divinités infernales, ce qui sous-entend un lien entre les luttes intérieures — qui opposent pulsions et valeurs — et le devenir cosmologique. C'est à ce genre d'impressions cosmologiques que le critique d'art Jean Cassou fait allusion au sujet d'*Ulysse* lorsqu'il écrit : « Comment raconter cette journée dublinoise plus vaste que tous les siècles de l'histoire, décrire les mouvements stellaires qui écartent Stephen Dedalus et Léopold Bloom et les rapprochent l'un de l'autre ? »¹⁴⁷ Dans cette description, ce qui est important de souligner, c'est, l'impression de mouvements « stellaires », donc astrologiques, dans lesquels les personnages sont entraînés malgré eux, un des effets du monologue intérieur étant en quatrième lieu de faire ressentir au lecteur la présence de liens non localisables entre les mouvements psychiques et le monde extérieur. Cette impression est d'ailleurs présente dans des œuvres aussi variées que *Mrs. Dalloway* (dans laquelle les coïncidences de la journée amèneront Clarissa à prendre connaissance du décès de Septimus au moment où elle en tirera une prise de conscience mystique), *La route des Flandres* (qui met de l'avant les cycles

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 218

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

historiques dans lesquels les vies individuelles, dont celles de Georges et du capitaine de Reixach, sont entraînées) ou encore *Testament* (où la narratrice, brisée par le cancer, remarque que sa date de naissance, le 15 avril, est le jour anniversaire du naufrage du *Titanic*). Cet aspect, qui donne à réfléchir à la relation entre l'esprit et le monde, fait selon nous partie de la finalité du genre.

Enfin, Cassou, dans son article, parle d'une « journée dublinoise plus vaste que tous les siècles de l'histoire ». Cette impression est paradoxale. Comment le contenant peut-il être plus petit que le contenu ? Cette aberrante géométrie du temps que le monologue intérieur donne à percevoir est peut-être l'aspect le plus fondamental de toute la critique sur le genre. D'ailleurs, il s'agit là d'une des toutes premières impressions à avoir été publiquement exprimées sur le monologue intérieur. En effet, en 1887, lorsque Dujardin publie *Les lauriers sont coupés*, le roman passe inaperçu et personne ne semble l'avoir compris, sauf quelques proches de Dujardin, dont son ami Stéphane Mallarmé. Voici ce que Dujardin écrit quant à l'impression que le monologue intérieur a produite sur le poète symboliste :

Je regretterai éternellement que Mallarmé m'ait dit et ne m'ait pas écrit ce qu'il avait pensé du livre lors de sa publication en revue; [...] il avait été le seul (avec peut-être Huysmans) à pressentir ce que Joyce devait découvrir plus tard : les immenses possibilités du monologue intérieur. Je me rappelle son expression : « l'instant pris à la gorge... »¹⁴⁸.

Cette idée d'une focalisation sur l'instant dans ses rapports au passé et au futur est d'ailleurs ce qui sera développé par Deleuze : « Mais qu'est-ce que c'est que ce présent qui passe ? Limite d'un "pas encore" et d'un "ne plus", qu'est-ce que c'est ? »¹⁴⁹ En cinquième lieu, l'impression d'une aberration temporelle caractérise donc l'effet propre du monologue intérieur.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 198-199.

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, *Vérité et temps*, cours du 27 mars 1984 à l'Université de Vincennes sur le cinéma, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=341>.

Étrange absence d'actions dans l'histoire des personnages, incertitude et confusion du lecteur quant à la nature des événements racontés qui demandent à être élucidés, plongée dans l'inconscient des personnages pour donner au récit une allure onirique, impression d'un rapport obscur entre le sujet et le monde, temporalité aberrante : ces traits relevés par les critiques que Dujardin cite dans son essai donnent une image de l'effet caractéristique du monologue intérieur. Il faut maintenant essayer d'expliquer ce qui produit cet effet.

L'incomplétude du discours

Nous nous intéresserons au roman d'Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, qui permettra de faire ressortir un des aspects fondamentaux de tous les monologues intérieurs, à savoir leur incomplétude fondamentale. Cette incomplétude, qui est au cœur de l'effet produit par le genre, a des conséquences déterminantes sur la forme et le contenu, sur les thèmes et les procédés caractéristiques du monologue intérieur. L'incomplétude, qui laisse au lecteur la responsabilité de faire les liens qui s'imposent, est facilement observable dans *Le voyeur* parce que ce roman, comme Robbe-Grillet le dit lui-même, ressemble sur le plan de l'action à un roman plus traditionnel : « Je ferai remarquer que *Les Gommages* ou *Le Voyeur* comportent l'un comme l'autre une trame, une "action", des plus facilement discernables, riches par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques. »¹⁵⁰ La présence d'une trame discernable permettra donc d'observer plus facilement où se situe la différence entre le monologue intérieur et le roman traditionnel.

En nous appuyant sur les commentaires de Dorrit Cohn, il est possible de considérer *Le voyeur* comme un exemple de monologue intérieur *lato sensu*. Dans son chapitre consacré au *monologue narrativisé*, Cohn rapproche la forme narrative du *Voyeur* de celle de

¹⁵⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 38.

Mrs Dalloway. Elle affirme que tous deux constituent des monologues intérieurs à la troisième personne dans lesquels se trouvent des passages de narration omnisciente. Toutefois, alors que dans le roman traditionnel, c'est le monologue narrativisé qui ponctue çà et là les descriptions omniscientes, dans le cas du *Voyeur* et de *Mrs Dalloway*, il y a un renversement qui se produit dans les rapports entre monologue intérieur narrativisé et narration omnisciente :

[L]e monologue narrativisé est une technique qu'utilisent les romanciers contemporains qui sont les plus traditionalistes en matière de forme (Thomas Wolf, Mauriac, D. H. Lawrence) aussi bien que les innovateurs comme Virginia Woolf, Hermann Broch, Nathalie Sarraute ou Robbe-Grillet. La différence n'est que dans le rapport quantitatif entre le monologue narrativisé et le contexte narratif : dans *Mrs Dalloway*, dans *La mort de Virgile*, dans *Le planétarium*, dans *Le voyeur*, c'est le récit qui paraît s'accrocher au monologue narrativisé, et non l'inverse.¹⁵¹

Nous sommes donc en présence de ce qu'Humphrey expliquait à propos de certains romans qui, bien qu'ils présentent d'autres techniques que le monologue intérieur, contiennent suffisamment de monologues intérieurs pour produire l'effet propre au genre.

Cohn souligne également l'importance que prend la vie intérieure du personnage dans *Le voyeur* : « le protagoniste, si aveugle, si compliqué soit-il, y est toujours présenté à l'appréciation du lecteur "de l'intérieur", par le moyen d'une profusion de monologues narrativisés »¹⁵². On se trouve d'emblée dans les pensées du personnage principal, Mathias, un commis voyageur qui se rend sur son île natale pour y vendre des bracelets-montres.

Le récit débute alors que Mathias, sur le traversier en train d'accoster, se demande combien de montres il peut écouler dans la journée : il espère qu'avoir grandi sur l'île va lui permettre de conclure quelques ventes rapides. Arrivé sur l'île, il loue une bicyclette pour faire la tournée des maisons. Puis, en parlant au fil de ses visites avec les insulaires, il apprend des rumeurs qui circulent sur la petite Jacqueline Leduc, une adolescente vicieuse, qui aurait « le

¹⁵¹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵² *Ibid.*, p. 146.

démon au corps »¹⁵³ et qui aurait fait échouer les fiançailles d'un des marins de l'île¹⁵⁴. Les histoires qui courent sur le compte de la jeune fille fascinent Mathias. La première partie du roman s'achève au moment où Mathias, à vélo, est au croisement de deux routes, l'une allant vers l'endroit isolé où la petite Jacqueline fait paître des brebis, l'autre se dirigeant vers un petit hameau où Mathias doit se rendre pour vendre ses bracelets-montres.

La deuxième partie du roman commence quatre-vingt-dix minutes après la fin de la première partie, tout le reste du récit consistant à remplir cette ellipse pendant laquelle, on l'apprend plus tard, la petite Jacqueline a disparu. Le lecteur assiste principalement au discours intérieur de Mathias, qui se forge différents alibis. Celui-ci se raconte, pour pouvoir la raconter à quelqu'un qui le lui demanderait, la façon dont il a occupé ces minutes écoulées entre la dernière maison visitée avant midi et la rencontre avec une des habitantes de l'île à qui il vend une montre, au tout début de la deuxième partie, donc peu après la disparition de la jeune fille. On assiste alors à la reprise des mêmes déplacements, des mêmes lieux (la maison des Leduc, la ferme des Marek, etc.), mais narrée différemment chaque fois qu'un élément nouveau apparaît en contradiction avec la version précédemment échafaudée. Par exemple, puisque le jeune Julien Marek se trouvait chez lui sur l'heure du midi, il est impossible que Mathias s'y soit rendu sans trouver personne, comme il le prétendait dans la première version de son alibi.

La seconde partie s'achève alors que Mathias, qui voulait quitter l'île le soir même pour retourner sur le continent, rate de justesse le départ du traversier et se voit forcé de rester deux jours de plus, jusqu'au prochain bateau.

La troisième partie du roman tourne court, puisque Mathias, coincé sur l'île alors qu'on découvre le corps de la jeune fille jeté à la mer, comprend que, finalement, personne ne le

¹⁵³ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955, p. 94.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 66 et 95.

soupçonne et que les insulaires semblent à tout le moins indifférents quant à la mort de Jacqueline. Mathias peut donc calmer ses inquiétudes et prendra tranquillement le traversier deux jours plus tard pour regagner le continent. C'est ce qui permet d'affirmer qu'il ne s'y passe « à peu près rien ».

Au surplus, il ne s'y passe à peu près rien parce qu'« il n'est pas très sûr » (pour citer encore le commentaire de Jaloux sur *Les lauriers*) que Mathias ait commis le crime dont il craint d'être accusé. Dans la troisième partie du roman, Mathias laissant passer volontairement plusieurs occasions de quitter l'île pour échapper aux possibles soupçons, le lecteur est en droit de se demander si le personnage a réellement assassiné la jeune fille et s'il a vraiment risqué quoi que ce soit durant tout le roman. Peut-être a-t-il seulement l'impression que les habitants de l'île pourraient le soupçonner parce qu'il est le seul étranger présent sur l'île au moment de la disparition de la jeune fille, ce qui le rend paranoïaque ? Le lecteur ne le saura jamais. Il sait pourtant qu'on doit toujours accorder à l'accusé le bénéfice du doute. Par contre, la sagesse vétérotestamentaire rappelle aussi que « le méchant fuit alors même que personne ne le poursuit »¹⁵⁵. De plus, même si rien n'est dit clairement, le lecteur dispose d'indices : dès les premières pages du livre, Mathias trouve une corde par terre¹⁵⁶, puis il observe une fille qu'il voit en arrivant dans l'île¹⁵⁷, et ses pensées vont de la corde à la fille, mais sans que le lien entre les deux ne soit énoncé. Ensuite, il sort de son portefeuille un article qu'il a découpé dans le journal et qui relate un fait divers, le meurtre d'une femme¹⁵⁸. Bref, tous les morceaux du casse-tête sont présents, mais ils ne sont jamais réunis de telle sorte qu'à la fin du roman, le

¹⁵⁵ La Bible, « Proverbes 28-1 », <<https://www.levangile.com/Bible-TOB-20-28-7-complet-Contexte-oui.htm>>.

¹⁵⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, *op. cit.*, p.10.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

lecteur n'a aucune idée de ce qui s'est réellement passé ni des intentions du personnage principal, même s'il a été plongé dans ses pensées sur près de trois cents pages.

Devant une œuvre comme *Le voyeur*, où le narrateur ne donne pas l'heure juste sur les personnages, sur leurs intentions ou sur leurs actions, le lecteur doit repenser les modalités d'interprétation du récit. En effet, si on analyse cette histoire en lui appliquant le schéma actantiel de Greimas, on aboutit à un résultat bien maigre parce que le lecteur ne connaît pas la quête de Mathias. En fait, le lecteur s'efforce tout le long du texte de déterminer justement quelle serait cette quête. À tel point que certains critiques vont jusqu'à se demander : « À quoi bon? »¹⁵⁹.

Le texte en lui-même ne contient pas suffisamment d'éléments pour expliquer l'intérêt qu'il produit chez ceux qui l'apprécient. Il faut donc se tourner vers le lecteur et voir ce qui se passe durant la lecture pour comprendre les ressorts de cette intrigue.

Pronostic et diagnostic

La théorie de Raphaël Baroni au sujet des différentes modalités d'interprétation explique en partie où se situe l'intérêt du lecteur pour *Le voyeur*. Baroni s'intéresse à l'écart entre l'ordre des événements dans le récit et l'ordre des mêmes événements dans l'histoire¹⁶⁰ ou, plus précisément, à l'ordre dans lequel le lecteur est informé des événements de l'histoire.

¹⁵⁹ Robert Harrison, « Christy Wampole on the Nouveau Roman », dans *Entitled Opinions*, 22 février 2011, <<https://entitledopinions.stanford.edu/christy-wampole-nouveau-roman>>.

¹⁶⁰ Cette idée d'écart entre deux niveaux différents s'appuie sur la dichotomie entre *récit* et *histoire* telle qu'elle est expliquée par Genette en introduction du *Discours du récit*. Le terme *récit* désigne le discours que le lecteur reçoit, et *histoire*, le substrat événementiel de l'univers diégétique. Cette distinction prend des noms différents selon les théoriciens qui l'évoquent. Nous préférons utiliser les termes proposés par Genette puisque celui-ci a déjà été cité dans notre précédent chapitre. Baroni, lui, utilise plutôt *sujet* et *fabula* à l'instar de Tomachevski, mais il se réfère également à Brewer, qui « parle de la distinction entre structure événementielle (“event structure”) et structure discursive (“discourse structure”) » (Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 108).

D'une part, si les événements sont présentés chronologiquement, autrement dit si le lecteur les apprend au fur et à mesure de leur apparition dans l'histoire, le lecteur est amené au fil du texte à s'interroger sur l'avenir des personnages, sur les conséquences de leurs actions, sur le bonheur ou le malheur qui en découlerait, sur la réussite ou l'échec de la quête. Le lecteur est donc principalement intéressé par le futur de la diégèse par rapport à l'événement présenté par le récit au moment de sa lecture. Cette modalité d'interprétation est qualifiée de *pronostic* par Baroni. Le *pronostic* se définit comme l'« anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses »¹⁶¹. Le *pronostic* conduit le lecteur à se poser des questions de ce type : « “Que va-t-il arriver?”, “Qui va gagner?”, “Le fera-t-il?”, “Comment va-t-il faire?”, “Va-t-il réussir?” »¹⁶². C'est le type de modalité d'interprétation caractéristique des romans d'amour ou des romans d'aventures.

D'autre part, si certaines informations sont cachées au lecteur et que celui-ci les apprend de manière non chronologique par rapport à leur ordre sur le plan de l'histoire, le lecteur est amené à s'interroger sur les causes de la situation qu'il ne comprend que partiellement. Cette modalité d'interprétation du récit, Baroni l'appelle *diagnostic*. Le *diagnostic* est l'« anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète »¹⁶³. Les questions que suscite le *diagnostic* « prennent les formes suivantes : “Que se passe-t-il?”, “Que veut-il?”, “Qui est-il?”, “Que fait-il?”, “Qu'est-il arrivé?”, “Qui l'a fait?” »¹⁶⁴, comme dans le *whodunnit* du genre policier.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶² *Ibid.*, p. 124.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 124.

« Pronostic et diagnostic sont donc, l'un comme l'autre, des anticipations par rapport au développement linéaire du récit en tant que discours, mais ils se distinguent sur le plan de l'appréhension cognitive de l'action. »¹⁶⁵ L'intrigue, dans les deux cas, repose sur ce que le récit réserve au lecteur, mais dans le cas du diagnostic, le récit devrait lui procurer des indications lui permettant d'y voir clair, de donner du sens aux éléments déjà présentés.

Les termes *pronostic* et *diagnostic* sont habituellement réservés au domaine médical.

Baroni prend donc la peine de justifier cette terminologie inusitée en narratologie :

Nous préférons cette terminologie à celle de Sternberg (1992), qui oppose prospection et rétrospection, parce que le suffixe met clairement en jeu un « savoir » anticipé (*gnôsis*) et non un « spectacle », et que le préfixe « dia- » n'implique pas nécessairement la recherche d'une cause située dans le passé, mais intègre également l'identification d'éléments actuels (par exemple une identité, un lieu ou une intention) qui sont provisoirement dissimulés.¹⁶⁶

Le choix de *diagnostic* par Baroni est donc particulièrement apte à décrire ce qui se passe dans le cas du *Voyeur*. En effet, dans ce roman, ce n'est pas seulement ce qui est arrivé qui crée un problème, mais également ce qui est en train de se passer. Par exemple, certains des commentaires de Mathias permettraient de penser que toute l'histoire d'enfance sur l'île n'est qu'une technique de vente et que Mathias n'en est pas originaire. S'adressant au patron du café, un certain monsieur Robin, Mathias dit :

« J'ai connu un Robin autrefois [...] quand j'étais tout gosse, il y a une trentaine d'années... » Et il se mit à évoquer, de façon assez vague, des souvenirs d'école applicables à n'importe qui dans l'île. « Robin, ajouta-t-il, c'était un costaud! Jean, je crois qu'il s'appelait, Jean Robin...
— Un cousin, fit l'homme en hochant la tête. Et il n'était pas si costaud que ça... »¹⁶⁷

Le lecteur doit donc constamment rester sur le qui-vive, être à l'affût d'indices qui permettent de croire ou d'infirmer les affirmations de Mathias.

À cet égard, un article de l'écrivain Marc Chadourne, cité par Dujardin dans son essai de 1931, se réfère à ce travail diagnostique. Chadourne compare *Ulysse* à une série de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 11-111.

¹⁶⁷ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, *op. cit.*, p. 68.

photographies prises de chacune des pensées qui apparaissent simultanément dans un cerveau, et ces séries forment des films : « Ces films s’entrecroisent et se superposent en un puzzle qui, indéchiffrable à première vue, révèle au lecteur attentif et doué de mémoire un panorama d’une merveilleuse unité. »¹⁶⁸ Le puzzle est la métaphore parfaite d’un roman qui exige du lecteur un travail soutenu d’interprétation diagnostique. Le diagnostic est donc la modalité d’interprétation qui est principalement mise en branle par le genre du monologue intérieur.

Mais diagnostic et pronostic ne sont pas en opposition. Au contraire, ils interagissent continuellement : « Plusieurs auteurs affirment par ailleurs qu’[ils] se rejoignent pour désigner non pas deux modalités opposées de la narration, mais plutôt, sur un plan syntagmatique, deux étapes successives à l’intérieur d’un même processus. »¹⁶⁹ En effet, il y a une part d’interprétation *pronostique* dans *Le voyeur*. Par exemple, lorsque Mathias manque son bateau, le lecteur se demande ce qui va lui arriver, puisqu’il craint que le personnage soit suspecté et arrêté pour la disparition de la jeune fille. De plus, depuis les premières pages du roman, nous savons que le temps presse pour Mathias, qui doit reprendre le traversier à 16 h 15 :

Il devait donc se contenter de cette unique et trop courte journée, entre l’arrivée du bateau à dix heures et son départ à seize heures quinze. Il disposait ainsi de six heures et quinze minutes — soit trois cent soixante plus quinze, trois cent soixante-quinze minutes. Un calcul s’imposait : s’il voulait vendre ses quatre-vingt-neuf montres, combien de temps pouvait-il consacrer à chacune d’elles ?¹⁷⁰

L’écoulement du temps devient important et un effet de suspense¹⁷¹ en découle. C’est justement la description qu’Alfred Hitchcock donne du suspense, qu’il distingue ainsi de la surprise :

Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d’un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais,

¹⁶⁸ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁶⁹ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁰ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁷¹ Chez Baroni, le *suspense* est l’émotion induite par le pronostic. À l’opposé, l’émotion induite par le diagnostic est appelée *curiosité*.

avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart — il y a une horloge dans le décor —; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser. » Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense.¹⁷²

Cet exemple de suspense décrit par Hitchcock s'applique parfaitement au *Voyeur* parce que les choses banales et ordinaires composent l'essentiel du récit. Les villageois prennent leur temps avant de répondre à Mathias (ce « temps indispensable à la réflexion paysanne »¹⁷³), ils traînent les pieds en marchant, ils font de longs et pénibles calculs mentaux dans lesquels ils s'égarerent et qu'ils doivent recommencer. En fait, l'insignifiance de la plupart des actions décrites est justifiée précisément par l'effet de suspense qu'elles produisent sur le lecteur qui attend la catastrophe qu'elles devraient préparer pour le personnage principal qui se trouve coincé sur l'île. *Le voyeur* produit donc un certain suspense. Toutefois, le plaisir se trouve manifestement ailleurs. En fait, la crainte qu'éprouve le lecteur pour le personnage est le résultat d'hypothèses diagnostiques sur le meurtre dont on ne sait rien de précis. Tout porte à croire qu'en restant deux jours de plus sur l'île, il sera arrêté pour meurtre. Toutefois, ici, la catastrophe attendue n'arrivera jamais. La surprise, à la fin du *Voyeur*, c'est l'absence de surprise.

Le voyeur peut ainsi se rattacher au « conte-tronqué »¹⁷⁴ ou « conte-surprise » analysé par Baroni. Dans le conte-tronqué, « une intrigue est nouée [...], mais la narration se termine en queue de poisson... »¹⁷⁵, « l'incertitude n'est pas totalement levée »¹⁷⁶.

¹⁷² Alfred Hitchcock, cité par Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 196-197.

¹⁷³ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur, op. cit.*, p. 178.

¹⁷⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 362.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 363.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 365.

Par ailleurs, en se référant à Jean-Paul Bronckart, Baroni affirme que, dans un récit normal, « le jeu entre les questionnements suscités par le texte et les réponses différées qui seront effectivement fournies à la fin [...] confèr[e] au texte sa “pertinence” »¹⁷⁷. De ce point de vue, on peut conclure que si, à la fin, le texte n’a pas fourni les réponses aux questions qu’il a suscitées, il perd sa pertinence. *Le voyeur* n’a donc pas de pertinence.

Comme le lecteur n’apprendra jamais ce qui s’est réellement passé, on peut dire que le texte se joue des horizons d’attente, car les romans finissent normalement par livrer leurs secrets à la fin. On s’attend à ce que les éléments mystérieux soient éclaircis. Comme l’explique Wolfgang Iser : « Si une information est *temporairement* retenue, l’effet suggestif de certains détails va s’accroître et l’imagination du lecteur sera mobilisée en vue de la recherche de solution possible. »¹⁷⁸ En effet, la mobilisation de l’imagination du lecteur est un des traits du *Voyeur* qui participe du plaisir de lecture. Le problème, c’est que l’information est habituellement « temporairement » retenue. Par contre, dans *Le voyeur*, elle est définitivement retenue.

La stratégie narrative mise en place dans *Le voyeur* tourne donc autour de l’incomplétude du discours. Baroni caractérise ainsi le rôle et les enjeux reliés aux vides laissés dans la narration :

Les théories de la réception s'accordent à considérer le discours littéraire comme fondamentalement fragmentaire. Qu'il s'agisse de décrire des lieux, des objets, des êtres (dont les qualités sont virtuellement infinies) ou des actions, les textes doivent toujours être complétés par les lecteurs de manière à être rendus intelligibles.¹⁷⁹

Face à ces espaces vides dont le texte est tissé, il s'agit donc de distinguer les incomplétudes viscérales du texte — liées à une économie du discours et censées être soit insignifiantes, soit facilement reconstruites par le récepteur — des incomplétudes accidentelles et de celles proprement stratégiques.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁸ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976, p. 333. Je souligne.

¹⁷⁹ Raphaël Baroni, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n° 127, septembre 2002, p. 105.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 106.

Selon Baroni, il y aurait donc deux types de vides. D'une part, il y a ceux qui passent sous silence des éléments sans importance. Par exemple, si le héros va prendre un bateau, il est généralement inutile de raconter comment il a acheté son billet et comment il l'a payé, etc. D'autre part, il y a les vides qui alimentent la tension dramatique, par exemple lorsque le texte cache l'identité d'un meurtrier. Toutefois, parmi ces derniers, certains placent le lecteur dans un état de doute qu'on pourrait également qualifier de fondamental.

Parmi les incomplétudes stratégiques, il faut encore distinguer celles qui visent à produire une tension dramatique passagère, que le dénouement résout généralement et que l'on peut considérer comme des incomplétudes relativement conventionnelles, de celles qui visent à nier plus radicalement la configuration narrative (dans les « anti-romans » modernes par exemple). Quand il présente ces œuvres dont les lacunes sont telles que le lecteur doit pratiquement porter seul « le poids de la mise en intrigue », Ricœur fait allusion aux anti-romans :

C'est enfin le lecteur qui achève l'œuvre dans la mesure où, selon Roman Ingarden dans la *Structure de l'œuvre littéraire* et Wolfgang Iser dans *Der Akt des Lesens*, l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture; le texte, en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d'indétermination, voire, comme *Ulysse* de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l'œuvre que l'auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer. Dans ce cas extrême, c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue.¹⁸¹

[L]es indéterminations que visent des romans tels que l'*Ulysse* de Joyce devront être considérées comme des négations beaucoup plus fondamentales de la coopération textuelle, allant jusqu'à mettre en question le contrat de lecture et la capacité de description du réel propre à la littérature.¹⁸²

Arrêtons-nous d'abord à l'expression « des romans tels que l'*Ulysse* de Joyce ». D'après la logique générique exposée par Schaeffer, cette appellation désigne principalement ce que nous

¹⁸¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 145-146.

¹⁸² Raphaël Baroni, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *loc. cit.*, p. 107. En évoquant une menace contre « la capacité de description du réel propre à la littérature », Baroni semble pointer dans la direction de Walter Benjamin, qui affirmait que l'individu moderne est en train de perdre la faculté « d'échanger des expériences » (« Le narrateur » [1936], dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1971, p. 140). Mais Baroni en attribue ici la faute aux expérimentations romanesques plutôt qu'aux transformations sociales.

entendons ici par monologue intérieur. Ensuite, l'extrait de Ricœur présente un champ lexical très dense : « met au défi », « malin », « défigurer », « abandonné », « porte seul sur ses épaules le poids ». Ce champ lexical pourrait s'appliquer à la description de la Passion du Christ, ce qui indique que, pour Ricœur, les auteurs des monologues intérieurs sont des bourreaux qui font violence au lecteur. En se jouant des règles implicites de l'acte de raconter, en détournant les attentes légitimes des lecteurs, les monologues intérieurs constituent une sérieuse mise à mal de la littérature : « Ainsi le roman contemporain, pour une large part, se laisse définir comme anti-roman, dans la mesure où la contestation l'emporte sur le goût de varier simplement l'application. »¹⁸³

Si le monologue intérieur ne fournit pas toutes les réponses aux questions qu'il soulève, il doit tirer sa pertinence de certains éléments qui dépassent l'anecdote racontée. Il semble que cette pertinence mise en doute par Baroni ait été un peu mieux comprise par Wayne Booth. En effet, celui-ci s'intéresse de très près à l'effet produit sur le lecteur par les monologues intérieurs. D'ailleurs, parmi les auteurs qu'il aborde dans les pages consacrées à l'« *unreliable narrator* »¹⁸⁴, on compte plusieurs grands noms du monologue intérieur tels que Joyce, Woolf et Faulkner.

¹⁸³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 135. Comme le récit traditionnel, le monologue intérieur nous fait craindre ou espérer pour des personnages fictifs, pour leur bonheur ou leur malheur. Une différence entre le monologue intérieur et les narrations plus traditionnelles, c'est que dans le monologue intérieur, l'anticipation du lecteur s'appuie non pas uniquement sur le réseau conceptuel de l'action, mais surtout sur celui de la délibération, qui englobe le réseau conceptuel de l'action. Comme le montre Ricœur dans son analyse de la « *phronésis* », c'est-à-dire de la sagesse pratique (« Étude 9 », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990), la prise de décision s'appuie sur une évaluation des différents cours possibles de l'action (ce que Baroni appellerait des interprétations pronostiques), lesquels sont appris et partagés par les récits qui circulent dans une société. Ainsi, le récit traditionnel tire sa pertinence des réponses qu'il fournit tandis que le monologue intérieur produit son effet propre en organisant et en jonglant avec ces réponses attendues par le lecteur. Ainsi, le monologue intérieur est encore un dispositif qui marie à sa façon le pronostic et le diagnostic, mais à un second niveau.

¹⁸⁴ « narrateur non fiable ». Je traduis.

Pour Booth, la sensibilité du narrateur est centrale dans l'appréciation des récits. Le monologue intérieur, en tant qu'il place le lecteur dans la conscience du personnage, fait du personnage un narrateur et place celui-ci sous le jugement du lecteur. Dans ses commentaires sur Virginia Woolf, notamment, Booth rappelle que le plus important chez cette auteure n'est pas l'histoire racontée, mais cette sensibilité même des personnages à travers lesquels le lecteur apprend les événements : « *We read forward almost as much to discover further instances of sensibility as to discover what happens to the characters. The revelation of the whole, such as it is, is of the overall feeling rather than the meaning of events.* »¹⁸⁵ Ainsi, la fonction diagnostique ne s'arrête pas uniquement à remplir les trous dans la chaîne causale de l'histoire, mais aussi à identifier un système de valeur sous-entendu par le livre.

Pourtant, la sensibilité du narrateur n'est pas nécessairement plaisante au premier abord. Elle peut être repoussante. C'est alors la distance qu'elle nous amène à prendre qui devient intéressante. Comme le dit Booth en analysant l'effet produit par le monologue de Jason dans *The Sound and the Fury*, la profusion de commentaires racistes et misogynes qui passent par l'esprit du personnage force le lecteur à prendre une certaine distance par rapport à la vision du monde que le personnage-narrateur transmet. Cette distance est le fruit du travail de l'auteur, qui, sans piper mot, construit le monologue de façon ironique :

*Though our path through Jason's perverted moral world is clarified in many ways by what has come before, essentially it is built out of secret jokes passing between ourselves and the author. As we find ourselves viewing everything in a light contrary to that thrown by Jason's own beclouded soul, we may come to feel that any commentary will taint the pure effect.*¹⁸⁶

¹⁸⁵ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University de Chicago, 1961, p. 143-144. « Nous lisons presque autant dans le but de découvrir de nouveaux exemples de sensibilité que pour comprendre ce qui va arriver aux personnages. La révélation du sens global, telle qu'elle est, dépend davantage d'une émotion générale que du sens des événements. » Je traduis.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 306. « Bien que notre chemin à travers l'univers moral pervers de Jason soit éclairé de plusieurs façons par ce qui précède dans le roman, il s'agit essentiellement d'une farce sous-entendue entre l'auteur et nous. Comme nous nous apercevons que nous voyons toutes les choses sous une lumière opposée à celle que jette l'esprit troublé de Jason, nous sentons que tout commentaire viendrait diminuer le pur effet produit. » Je traduis.

*What all this amount to is that on this moral level we discover a kind of collaboration which can be one of the most rewarding of all reading experiences. To collaborate with the author by providing the source of an allusion or by deciphering a pun is one thing. But to collaborate with him by providing mature moral judgment is a far more exhilarating sport. In dealing with Jason, we must help Faulkner write his work by rising to our best, most perceptive level.*¹⁸⁷

Cette condamnation morale que le lecteur est appelé à prononcer contre le monde l'amène à s'élever et à se révéler lui-même comme éthiquement supérieur. Ce jeu axiologique résulte de la « *secret communion of the author and the reader* »¹⁸⁸. Rappelons la remarque de Ricœur selon laquelle, dans les romans comme *Ulysse*, c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue¹⁸⁹. Le contraste entre les deux visions, celle de Booth et celle de Ricœur, sur le même phénomène littéraire, montre que ce qui passe pour une lacune pour les tenants de l'intrigue comme développement actionnel peut être vu comme un enrichissement pour Booth, qui propose « une interprétation rhétorico-éthique de la littérature »¹⁹⁰.

Comme tous les romans, les monologues intérieurs tirent leur pertinence en bonne partie de l'image que le lecteur se forge du narrateur et de l'auteur, qui se tient plus ou moins silencieusement derrière lui. Cette image que se construit le lecteur joue un grand rôle dans l'effet que produit une œuvre :

*However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner — and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work.*¹⁹¹

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 307-308. « Ce qu'on peut en conclure, c'est que sur le plan éthique, nous découvrons une sorte de collaboration, qui peut être une des expériences de lecture les plus gratifiantes. Collaborer avec l'auteur pour clarifier une allusion ou décoder un jeu de mots est une chose. Mais collaborer avec lui en fournissant des jugements moraux matures est un sport bien plus exaltant. En ayant affaire à Jason, on doit aider Faulkner à écrire son roman, et ce, en s'élevant jusqu'à notre meilleur et plus lucide niveau de conscience. » Je traduis.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *op. cit.*, p. 145-146.

¹⁹⁰ Tom Kindt, « "L'auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », *Vox-poetica*, décembre 2007, <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>>.

¹⁹¹ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 70-71. « Peu importe à quel point le lecteur tente d'être détaché, il finit inmanquablement par se construire une image du scribe officiel qui écrit de cette manière — et bien sûr ce scribe ne sera jamais neutre sur le plan des valeurs. Notre réaction à ses différentes prises de position, secrètes ou ouvertes, va permettre de déterminer notre réaction face à l'œuvre. » Je traduis.

Ce principe, qui est au cœur de l'effet produit par les romans, est peut-être seulement plus exacerbé dans le monologue intérieur.

Néanmoins, de ce point de vue encore, *Le voyeur* reste plus complexe que ce que Booth affirme à propos de *The Sound and the Fury* : tandis que l'image que l'on se forge de Jason est clairement repoussante sur le plan éthique, celle de Mathias est simplement ambiguë, on ne saura jamais s'il est ou non un monstre. Il faudra donc maintenant tenter de mettre en relation la dimension éthique de l'effet produit sur le lecteur telle qu'elle a été étudiée par Booth et l'incomplétude du texte.

C'est du côté d'Aristote que se trouve une solution possible à ce problème. Le couple pronostic-diagnostic présenté par Baroni trouve écho dans le couple péripétie-reconnaissance dont parle la *Poétique*. Pour Baroni, pronostic et diagnostic sont les « deux pôles de la mise en intrigue »¹⁹², tout comme la péripétie et la reconnaissance sont chez Aristote les deux « composantes essentielles de l'intrigue »¹⁹³.

Le pronostic de Baroni est proche de la péripétie aristotélicienne, car le renversement de fortune qui menace le héros impliqué dans la péripétie est précisément ce qui conduit le lecteur ou le spectateur à se poser les questions pronostiques du genre « Que va-t-il arriver ? », « Qui va gagner ? », « Le fera-t-il ? », etc.¹⁹⁴ Bref, les surprises produites par les renversements de fortune viennent confirmer ou infirmer les anticipations pronostiques. Les péripéties, ces pertes et ces retrouvailles qui font passer du bonheur au malheur, par exemple, sont

¹⁹² Raphaël Baroni, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *loc. cit.*, p. 112.

¹⁹³ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 14, 2014, p. 71.

¹⁹⁴ Dans certains récits tels que *Œdipe roi* ou les *whodunnit*, l'histoire avance en découvrant des éléments qui éclairent le passé. Il est alors difficile de départager les deux. Mais c'est précisément ce à quoi Aristote faisait allusion lorsqu'il affirme que la péripétie puisse être accompagnée d'une reconnaissance. Toutefois, leur cooccurrence n'empêche en rien de les distinguer sur le plan cognitif et narratif.

précisément les objets du pronostic. Pronostic et péripétie se rapportent donc au même type de tension narrative.

De son côté, la reconnaissance est « le passage de l'état d'ignorance à la connaissance »¹⁹⁵. C'est le fait de comprendre que « tel homme est un tel », par exemple qu'Œdipe est l'assassin de Laïus. Cette prise de conscience, Aristote la nomme « reconnaissance », l'*anagnorisis* (ἀναγνωρίζειν) :

Depuis la *Poétique* d'Aristote, *anagnorisis* est un terme technique du langage littéraire et plus précisément narratologique. Au sens propre, il désigne l'action de re-connaître (ἀναγνωρίζειν : « connaître en remontant », en remontant aux sources de l'erreur, à la situation antérieure à la méprise), et très exactement la reconnaissance en train de s'accomplir; il est peu employé dans cette acception après Aristote, et les Anciens lui préfèrent presque toujours ἀναγνωρισμός / *anagnorismos* pour désigner proprement le thème littéraire de la reconnaissance. L'*anagnorismos* [...] est le résultat de l'action récognitive, la reconnaissance accomplie, laquelle est toujours celle d'une personne méconnue, jamais (contrairement à ce qui se produit parfois pour le terme *anagnorisis*) la prise de conscience rétrospective d'une erreur, propriété que les tenants modernes du sens large oublient trop souvent. Le sens large est admissible tant qu'on parle de la *Poétique* d'Aristote, mais ne l'est plus dès qu'on pense en termes d'histoire littéraire et que l'on tient compte du jargon des Anciens.¹⁹⁶

La différence entre *anagnorisis* et *anagnorismos* est capitale pour notre travail. Il s'agit de souligner que, chez Aristote, la reconnaissance n'est pas exclusivement le résultat de la réidentification d'une personne longtemps disparue, mais qu'elle désigne l'état d'esprit de celui qui est en train de comprendre. Il est donc possible d'y voir ce que Baroni désignait par diagnostic, c'est-à-dire, une « connaissance [qui] s'acquiert par l'observation des signes et [qui] permet d'atteindre une connaissance “à travers” eux »¹⁹⁷ D'ailleurs, s'inspirant abondamment des théories de Sternberg, Baroni lui-même suggère un rapprochement entre la reconnaissance d'Aristote et le diagnostic :

« Meir Sternberg (1992) relève que l'esthétique valorisée par les travaux des narratologues formalistes et structuralistes [...] est celle de la complexité (par opposition aux formes simples), d'un mode d'exposition antichronologique, qui structure le discours selon la téléologie de la *curiosité* [c'est-à-dire du *diagnostic*], au détriment de la dynamique chronologique du *suspense* [c'est-à-dire du *pronostic*]. Il trouve un modèle précoce de cette valorisation de l'intrigue « complexe » contre la « forme simple » dans la *Poétique*

¹⁹⁵ Voir Aristote, *Poétique*, <[https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_\(trad._Ruelle\)/Chapitre_11](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_(trad._Ruelle)/Chapitre_11)>.

¹⁹⁶ Wikipédia, « Anagnorisis », <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Anagnorisis>>.

¹⁹⁷ Raphaël Baroni, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *loc. cit.*, p. 111, note 1.

d'Aristote, le Stagirite faisant l'éloge de la *surprise* [aussi traduit par *reconnaissance*] parce qu'elle renforcerait la *catharsis*. »¹⁹⁸

La reconnaissance et le diagnostic sont le produit « d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète »¹⁹⁹, comme dans *Œdipe roi*.

Le scénario de la reconnaissance, qui est au cœur de la production littéraire depuis l'Antiquité, évolue et opère des mutations en fonction des problèmes qui affectent les sociétés.

Le scénario moderne de la reconnaissance

Comme nous le verrons, les scénarios de la reconnaissance à l'époque moderne sont caractérisés par des échecs de la reconnaissance, par leur inaboutissement. Les réflexions sur la reconnaissance qui seront exposées ici se fondent essentiellement sur l'article d'Alexandre Gefen, « Scénario de la reconnaissance ». Nous commencerons donc par résumer son argument.

Selon Gefen, « la reconnaissance est l'essence du sentiment littéraire : elle est un renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, et conduit à la terreur ou à la pitié, mais aussi à une joie cognitive »²⁰⁰. Dans l'Antiquité, les scénarios de la reconnaissance

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰⁰ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *loc. cit.*, p. 72. Cette joie cognitive est au centre du plaisir de lecture produit par le genre du monologue intérieur. Nous avons déjà cité Eugène Montfort parlant « de bruits incompréhensibles, sans suite, de paroles cassées, d'éclats de voix bizarres, de sifflements diaboliques, dont on se sent délivré quand on a enfin trouvé le rayon, l'onde qu'on cherchait. » Il nous semble que la *délivrance* évoqué ici par Montfort est cette *joie cognitive* qui accompagne la reconnaissance.

La joie dont parle Gefen ressemble également à ce que décrit Peirce lorsqu'il décrit le désagrément produit par le doute et le soulagement éprouvé lorsque l'on finit par donner un sens à quelque chose : « *Doubt is an uneasy and dissatisfied state from which we struggle to free ourselves and pass into the state of belief* » (C. S. Peirce, *The Fixation of Belief*, 1877, <<http://www.peirce.org/writings/p107.html>>. « Le doute est un état inconfortable et insatisfaisant duquel on tente de se libérer pour passer dans la croyance. » Je traduis.) La lecture d'un monologue intérieur est motivée en partie par le plaisir anticipé que procurera la compréhension.

Ajoutons enfin les commentaires de Cohn au sujet de la section « Pénélope » d'*Ulysse* : « Et le fait aussi que nous sachions tant de choses que Molly sait, avant d'entendre sa voix silencieuse, accroît notre plaisir, grâce aux multiples superpositions qu'on peut faire entre le monologue et le reste du livre. Plus important encore, le fait que nous sachions tant de choses que Molly *ne sait pas* (ce qu'il en est exactement par exemple, des expériences érotiques de Bloom au cours de cette journée de son existence) ajoute à notre lecture une dimension d'ironie dramatique [...]. » (Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 245)

se trouvent autant dans la tragédie que dans l'épopée, comme dans « la fameuse scène de reconnaissance de l'*Odyssee*, celle de la cicatrice d'Ulysse »²⁰¹. Toutefois, dès le XVII^e siècle, le scénario classique de la reconnaissance commence à être critiqué, par Corneille notamment, qui lui trouve certaines « incommodités »²⁰². Peu à peu, la reconnaissance perd l'importance qu'elle avait dans l'Antiquité. « Si elle persiste comme motif, la reconnaissance bascule ainsi dans le mélodrame ou la comédie bourgeoise. La non-reconnaissance échoit non à des événements extérieurs [...], mais à l'obscurité des êtres à eux-mêmes et au poids de l'histoire. »²⁰³ Enfin, au XX^e siècle, « la reconnaissance devient impossible au point que nul ne se reconnaît, au point que l'intériorité se ferme peu à peu et se diffracte, ou *devient de la responsabilité du lecteur* »²⁰⁴. Ainsi, de l'Antiquité au XX^e siècle, « on passe d'une reconnaissance comme drame inéluctable (*Edipe*) ou comme miracle euphorisant [...] à un drame de la reconnaissance comme vaine lutte »²⁰⁵.

Ces modifications au scénario de la reconnaissance ne peuvent être attribuées aux seules expérimentations artistiques poursuivies par les auteurs des différentes époques. Comme l'affirme Gefen : « Cette disqualification [de la reconnaissance] est plus [...] que le simple signe du triomphe du paradigme réaliste sur le paradigme idéaliste ou de la réflexivité accrue de l'écriture romanesque, elle est indissociable d'une mutation culturelle »²⁰⁶.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰² Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire » [1660], dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 110.

²⁰³ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *loc. cit.*, p. 72.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 73. Je souligne. Cette responsabilité du lecteur dans le scénario moderne de la reconnaissance ne peut que rappeler le commentaire de Ricœur sur *Ulysse* : « c'est le lecteur, quasiment abandonné par l'œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue ». Ou encore, le commentaire de Booth à propos du travail exigé par Faulkner du lecteur de *The Sound and the Fury* : « *he has demanded of us our best creative effort* » (*The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 308).

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.* Cette affirmation s'oppose à ce que Baroni suggère à propos des romans tels que *Ulysse* de Joyce qui, en violant le pacte de lecture, en viendraient à miner « la capacité de description du réel propre à la littérature » (« Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *loc. cit.*, p. 107).

Pour étudier les formes modernes de la reconnaissance, Gefen s'appuie sur *Le colonel Chabert* de Balzac. Ce roman de 1844 inaugure en quelque sorte le scénario moderne de la reconnaissance. En effet, le personnage principal, défiguré à la guerre, revient chez lui des années plus tard et y trouve sa femme remariée au riche comte Ferraud. Celle-ci refuse donc de reconnaître son premier mari, car cela lui ferait perdre son nouveau statut social :

On peut partir de cet échec — contraire à toute la tradition romanesque où la reconnaissance réussit toujours *in fine*, que ce soit pour le bonheur de retrouvailles ou pour conduire (pensons à nouveau à *Œdipe*) à la mère de toutes les tragédies. Cette non-reconnaissance est liée, comme l'a suggéré T. Cave en analysant le roman, à un contexte historique de brouillage du système social et de réorganisation problématique de la mémoire collective.²⁰⁷

De fait, « la non-reconnaissance se dit d'emblée et avec violence comme une inversion de la tradition »²⁰⁸. Mais, « par-delà la simple question de l'hypocrisie sociale, par-delà la critique d'une société de la quantité et de la raison, de l'industrialisation et de la sociologie, [...], ce qui semble le plus important ici, c'est le dysfonctionnement des mécanismes interprétatifs »²⁰⁹ :

[P]uisqu'il n'y a plus de Dieu pour assurer une issue heureuse (ou une réinterprétation heuristique de l'échec de la reconnaissance, qui s'explique par une faute commise et devient exemplaire) [...] la violence de cette non-reconnaissance fait du romancier le réparateur de l'injustice, celui qui dévoile le caché [...] et qui restaure la cohérence sémantique de l'histoire : d'une part, la non-reconnaissance conduit à une émotion de la responsabilité impuissante puisque par délégation, l'esprit du spectateur porte à lui tout seul la vérité du temps et la continuité des signes, dans une passivité proprement tragique face au destin textuel qui caractérise l'immersion fictionnelle; mais d'autre part, la lecture collaborative que propose Balzac assure cette réparation proprement littéraire qu'est la participation à une enquête en compagnie du narrateur.²¹⁰

Le double mouvement qui consiste à déplorer l'objet de la représentation artistique tout en se réjouissant de la distance que procure la forme se rapproche de la « *secret communion of the author and the reader* » que Booth évoquait dans *The Rhetoric of Fiction*, mais aussi du plaisir intrinsèque à la représentation décrit par Aristote lorsqu'il fait remarquer que « les mêmes

²⁰⁷ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *loc. cit.*, p. 74.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à contempler la représentation exacte, telle, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres »²¹¹.

En somme, la thèse de Gefen sur le scénario moderne de la reconnaissance présente deux aspects primordiaux pour notre analyse, l'un thématique, l'autre formel. D'une part, la reconnaissance moderne est incomplète. L'échec de la reconnaissance est lié à la complexité des rapports humains dans la société moderne, à la difficulté de comprendre le monde, les autres et, ultimement, de se comprendre soi-même :

Thématiquement, lorsque la reconnaissance survit dans le roman, on ne se reconnaît pas dans des personnages qui seraient source d'exemplarité, mais dans leurs difficultés à reconnaître le monde ou à être reconnu par lui. [...] Le bonheur de la restauration propre à la reconnaissance n'est plus de reconnaître avant l'heure le fils retrouvé, c'est de se reconnaître dans celui qui ne reconnaît pas ou n'est pas reconnu dans un monde.²¹²

En réfléchissant à la reconnaissance à partir du *Colonel Chabert*, Gefen se concentre sur la reconnaissance dans son sens strict, celui d'attribuer un nom propre à une personne physique, d'identifier l'individu présent à l'individu passé. Mais les thèses de Gefen vont plus loin et s'harmonisent sans difficulté à la reconnaissance prise dans le sens que William D. Furley propose. Selon celui-ci, la reconnaissance peut s'appliquer à une découverte sur la véritable nature de soi ou d'un autre :

*The main recognition often occurs within a character himself, when he or she plunges, [...] into the depths of their own selves and comes out more or less edified.*²¹³

La reconnaissance est donc aussi, et surtout, celle de la vérité sur le soi profond :

The true recognition [...] concerns a person's inner identity or character. Medea cries out to the chorus in Euripides' Medea that people should not judge a person just by looking, that is, trusting their eyes' visual impression:

There is no justice in the eyes of people who, before they really get to know a person's inner self (σπλάγχνον), hate them at sight, even without suffering any hurt from them.

²¹¹ Aristote, *Poétique*, <[https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_\(trad._Ruelle\)/Chapitre_4](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_(trad._Ruelle)/Chapitre_4)>.

²¹² Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *loc. cit.*, p. 78.

²¹³ William D. Furley, « Aspects of Recognition in Perikeiromene and Other Plays », dans Alan H. Sommerstein (dir.), *Menander in Contexts*, New York, Routledge, 2014, p. 113. « La reconnaissance principale arrive souvent à l'intérieur du personnage lui-même, lorsqu'il ou elle plonge dans la profondeur de sa propre personne et en ressort plus ou moins édifié. » Je traduis.

Similarly in *Hippolytus* Theseus, on hearing of Hippolytus' alleged rape of his wife, laments

O dear, if only one had an external sign, some surefire proof of loved ones' dispositions, who's a real friend among them and who not. People should have two voices, one truthful and the other however might be, so that the voice uttering unjust things could be refuted by the just, and we would not be deceived.

*The true recognition and revelation of drama [...] lies in the exposure of true character through action.*²¹⁴

Euripide écrit *σπλάγγων* : « les tripes » en serait la traduction la plus fidèle. Dans le sens que nous lui donnons encore, les tripes désignent « ce qu'il y a de plus profond, de plus authentique chez une personne »²¹⁵. La reconnaissance peut donc être celle de la nature d'un personnage, ou encore, comme chez Booth, celle du narrateur et de l'auteur. C'est encore la compréhension de l'*hamartia*, la prise de conscience rétrospective d'une erreur, d'un défaut de caractère.

Par exemple, dans *Le voyeur*, comme nous ne savons pas ce qui s'est réellement produit entre 11 h 30 et 13 h, tout ce que le lecteur peut faire, c'est évaluer la psychologie du personnage pour se faire une idée. Est-il, d'après sa mentalité, le genre de personne susceptible de commettre un tel acte ? Le lecteur peut aussi se demander si l'auteur (implicite) serait du genre à prendre plaisir à nous faire aimer un assassin d'enfant. C'est à ce type de reconnaissance que nous sommes appelés avec *Le voyeur*. Mais elle n'aboutira pas.

De même, dans *Les lauriers sont coupés*, lorsque Daniel Prince quitte l'appartement de Léa, « il s'en va en se déclarant qu'il ne la reverra plus, mais il n'est pas très sûr qu'il tienne

²¹⁴ *Ibid.*, p. 107-108. « La vraie reconnaissance concerne l'identité profonde ou le caractère intérieur de la personne. Médée crie au chœur, dans la pièce d'Euripide, que les gens ne devraient pas juger quelqu'un seulement en le regardant, c'est-à-dire qu'ils ne devraient pas se fier à l'impression de leurs yeux :

Il n'y a pas de justice dans les yeux des gens qui, avant de vraiment connaître l'identité profonde de quelqu'un, le détestent à son apparence, même s'ils n'ont jamais souffert de dommage à cause de lui.

De la même façon, dans *Hyppolyte porte-couronne*, Thésée, en entendant les accusations de viol de sa femme, se plaint :

Ô, mon cher, si seulement on avait des signes extérieurs, des preuves solides de la mentalité des gens que nous aimons, ceux qui sont de vrais amis parmi eux et ceux qui ne le sont pas. Les gens devraient avoir deux voix, une vraie et une autre qui dit n'importe quoi; comme cela, la voix qui ne dit pas la vérité pourrait être contredite par celle qui dit le vrai, et nous ne serions pas trompés.

La vraie reconnaissance dans la pièce repose dans l'exposition du vrai caractère par l'action. » Je traduis.

²¹⁵ Trésor de la langue française, « Tripes », <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tripes>>.

parole »²¹⁶. Avec ce que le lecteur connaît du personnage, il doit se faire une idée de la suite des événements. Nous connaissons ses ambitions et ses faiblesses, ses pensées intimes, ses hésitations les plus secrètes. Néanmoins, et c'est pourquoi le lecteur moderne se reconnaît dans ce personnage, Daniel Prince lui-même ne sait pas s'il aura assez de tripes pour rompre définitivement avec Léa.

Dans le même ordre d'idées, la question qui structure *La route des Flandres* est celle de savoir si le capitaine de Reixach a ou non provoqué délibérément sa propre mort sur le champ de bataille. Pour répondre à cette question, Georges cherche à savoir si la jeune épouse du capitaine a été ou non infidèle. Or, les preuves circonstanciées que le roman de Simon brasse sans cesse ne permettent jamais de trancher la question une fois pour toutes. La vraie nature du capitaine, celle de son épouse Corinne et, indirectement, celle de Georges resteront insondables.

On peut aussi avancer que *Putain* de Nelly Arcan, qui est une mise en forme littéraire de l'anamnèse psychanalytique, pose la question de l'identité profonde de la narratrice, question qui ne sera jamais résolue.

Ainsi, le monologue intérieur place au centre de son récit le principe de la reconnaissance inaboutie, mais de manière plus profonde que la simple apposition d'un nom à un être. La reconnaissance est en fait la découverte de la vraie nature d'un individu, de ses valeurs, de ses tripes, c'est-à-dire de la partie la plus intime, la plus profonde de ses sentiments.

Si cette thématique de l'identité indéterminée intéresse un certain public, c'est qu'elle exprime un type d'expérience que ce public reconnaît. Le monologue intérieur est donc une tentative de description du réel, mais d'une partie du réel qui, pour être évanescence et

²¹⁶ Edmond Jaloux, cité par Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 197.

subliminale, n'en est pas moins réelle que les déplacements objectifs et les paroles prononcées qui constituent le substrat des récits traditionnels. Cette thématique typiquement moderne trouve dans le roman un mode d'expression qu'il saura mettre à son service. La modernité « déplace le cœur de l'opération de reconnaissance du dramatique au mimétique (à la faveur d'une bascule générique qui donne au roman la place du théâtre) »²¹⁷. Dans le théâtre, l'*anagnorisis* était vécue par procuration, le lecteur s'identifiait à un personnage de la diégèse vivant une *anagnorisis*. C'est la raison pour laquelle, selon Aristote, la reconnaissance est un élément de l'histoire (intradiegétique). Ensuite, avec *Le colonel Chabert*, le narrateur, en se liquant ouvertement avec le lecteur, condamne moralement le monde dans lequel se déroule l'action. Finalement, avec le monologue intérieur, le lecteur, seul avec le texte, doit chercher à y voir clair, à « diagnostiquer », à départager le vrai du faux et à se positionner axiologiquement selon les indices que l'auteur a placés dans son roman. La reconnaissance est donc produite non plus sur le plan de l'histoire, mais dans le rapport entre le lecteur et un récit problématique. Le lecteur ne fait plus simplement vivre l'*anagnorisis* par procuration, à travers un personnage héroïque ou en suivant le jugement d'un narrateur fiable. Il est maintenant laissé à lui-même avec un récit qui lui demande un travail diagnostique de chaque instant.

Loin de miner la possibilité de transmettre une expérience vécue, ce type de texte obscur fait vivre au lecteur, mais de manière ludique, l'expérience d'un sujet placé devant l'opacité du monde. Tout devient difficile à reconnaître, le lecteur s'identifie au personnage qui ne reconnaît pas les choses et qui ne se reconnaît pas lui-même non plus, qui est étranger à l'autre et à soi en même temps. Si bien que le monde décrit par le récit est indéchiffrable. Par exemple, dans *Le voyeur*, l'opacité du monde thématisée par l'ambiguïté des intentions des

²¹⁷ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », *loc. cit.*, p. 77.

personnages est appuyée formellement par l'opacité du texte. Chaque affirmation du texte doit être mise en doute quant à ce qu'il désigne. Comme le décrit Genette dans *Figure I* :

Si l'on examine d'assez près les quarante premières pages du *Voyeur* (l'arrivée de Mathias dans l'île), on observe que ce texte se joue sur quatre plans principaux : le présent réel (Mathias sur le navire, puis sur le port), le passé ancien (les souvenirs d'enfance), le passé récent (la matinée de Mathias sur le continent), le futur anticipé par l'imagination (la vente anticipée des montres à la ferme).²¹⁸

Ces quatre plans « sont pour ainsi dire confondus entre eux » « et leur distinction devient malaisée »²¹⁹. Le lecteur est donc, d'entrée de jeu, obligé de comparer entre elles les différentes situations narrées (presque toutes au passé simple) pour reconstituer, à l'aide d'indices ténus, à quelles séquences de l'histoire se rapporte telle phrase ou telle action. Le texte place donc d'emblée le lecteur dans une posture diagnostique sur le plan de la lecture elle-même. Il ne s'agit plus de s'identifier à un personnage dans un univers diégétique limpide. Le lieu de l'opération diagnostique diffère avec le monologue intérieur : la modalité diagnostique n'est pas en lien avec les causes d'une situation décrite, mais avec la description elle-même. Le fait que l'univers diégétique nous parvienne indirectement, à travers le prisme de la conscience du personnage, permet de mettre en récit ce type d'expérience liée à une incertitude fondamentale.

La nature de l'univers diégétique, dans le monologue intérieur, est incertaine, car le texte ne l'explique pas directement, mais décrit uniquement ses effets sur une conscience individuelle particulière, celle du personnage. À ce sujet, on peut rapprocher certaines des idées de Robbe-Grillet sur le Nouveau Roman et certaines des idées de Dujardin sur l'essence du monologue intérieur. Robbe-Grillet écrit : « Même si l'on trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. »²²⁰ C'est comme une nature morte, qui renfermerait autant de

²¹⁸ Gérard Genette, *Figure I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 73-74.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 147.

subjectivité qu'un autoportrait. Cette place prépondérante accordée à la subjectivité dans le Nouveau Roman est la même que dans *Les lauriers sont coupés*. Trois décennies avant Robbe-Grillet, Dujardin expliquait sa conception des descriptions dans des termes semblables à ceux employés par Robbe-Grillet :

Le personnage des *Lauriers sont coupés* expose, non pas ce qui se passe autour de lui, mais ce qu'il voit se passer; non pas les gestes qu'il accomplit, mais ceux qu'il a conscience d'accomplir; les paroles non pas qui lui sont dites, mais qu'il entend; tout cela, tel qu'il l'incorpore à sa propre réalité.²²¹

Tout ceci implique, bien entendu, que les choses ne sont données dans le monologue intérieur qu'en tant qu'elles sont pensées par le personnage, et telles qu'elles sont pensées par lui, sans aucune préoccupation de ce qu'elles peuvent être objectivement.²²²

Le procédé littéraire inventé par Dujardin permet justement de faire se répercuter à tous les niveaux ce travail diagnostique qu'on ne peut mener à terme, et ce, grâce à « l'esthétisation de la méditation de l'acte spéculatif lui-même, où le roman fait de la spéculation dans une esthétisation de la spéculation et de l'opération cognitive »²²³. Le récit s'attarde à représenter de manière artistique non plus les mouvements d'un univers diégétique, mais la spéculation des personnages plongés dans cet univers fictif qui leur crée des problèmes. Gefen voit dans *À la recherche du temps perdu* un exemple particulièrement parlant de cette esthétisation de la conscience spéculative : « c'est peut-être, par-delà le formalisme, l'intérêt de l'œuvre proustienne, roman de la reconnaissance de soi »²²⁴. *La Recherche* serait donc une longue *anagnorisis*, mais qui se distingue par sa réussite ultime. « Celle-ci est la seule reconnaissance heureuse, car tous les autres récits de reconnaissance sont des récits de reconnaissance malheureuse, d'identité terrible. »²²⁵ Cette esthétisation de l'*anagnorisis*, cette « esthétisation de la méditation de l'acte spéculatif lui-même » explique en partie les liens entre *À la*

²²¹ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 221.

²²² *Ibid.*, p. 220.

²²³ Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », loc. cit., p. 78.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

recherche du temps perdu et le monologue intérieur. En effet, si l'œuvre de Proust ne cesse de hanter l'appareil critique (elle est, par exemple, commentée et évaluée par Humphrey et par Cohn), si cette œuvre s'impose, donc, ne serait-ce que pour être constamment écartée, c'est qu'elle entretient un lien non négligeable avec ce type de récit, celui de la structuration du récit non pas autour d'un développement actionnel, mais plutôt autour des réflexions diagnostiques sur l'identité²²⁶. Autrement dit, plutôt que d'être une imitation d'action, *La Recherche* est une imitation de pensée. Le récit ne s'articule plus pour suivre un développement actionnel, mais pour suivre un développement spéculatif. Elle ne projette donc pas au lecteur une image de l'action, mais bien une image de la pensée. Il est vrai que *La Recherche* est une reconnaissance aboutie, contrairement à ce qui se passe dans la grande majorité des monologues intérieurs, mais la reconnaissance ultime, celle qui fait de Marcel un auteur, arrive de manière accidentelle. Le lecteur et le narrateur ne savent pas ce vers quoi le roman se dirige : « En deçà du point de jonction entre la Quête et l'Illumination, entre l'Apprentissage et la Visitation, *La Recherche* ne sait pas où elle va. »²²⁷ La reconnaissance n'arrive qu'après que Marcel y a renoncé. Le lecteur reste donc dans le domaine de la reconnaissance sans terme jusqu'au dernier des sept tomes.

Ainsi, la thèse de Gefen sur le scénario moderne de la reconnaissance ouvre sur deux problèmes qui sont fondamentaux pour le reste de notre réflexion. D'une part, l'échec de la reconnaissance est compensé par une esthétisation de la spéculation, c'est-à-dire par une mise en forme poétique de la réflexion. Pour comprendre comment se développe en général la pensée spéculative et pour observer les répercussions que ce développement a sur la forme du

²²⁶ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 485 : « *La Recherche*, enfin, narrativise, on s'en souvient, une expérience métaphysique de l'identité perdue. »

²²⁷ *Ibid.*, p. 236.

monologue intérieur, nous nous appuyons sur les théories de Deleuze de « l'image de la pensée » présentée, entre autres, dans *Proust et les signes*.. D'autre part, l'échec de la reconnaissance en tant que thématique moderne relève de ce qu'on pourrait appeler une crise d'identité de la conscience moderne. La question de l'identité sera analysée grâce au concept d'*ipséité*, que Ricœur propose à la fin de *Temps et récit* et qu'il développe dans *Soi-même comme un autre* en bonne partie en réfléchissant aux problèmes soulevés par certains monologues intérieurs.

L'image de la pensée

Pour comprendre les caractéristiques propres à ces romans qui imitent la pensée plutôt que l'action, il est important d'observer ce qu'est la pensée en elle-même et dans sa différence fondamentale avec l'action, puis d'étudier la manière dont elle est représentée dans les œuvres romanesques. Pour ce faire, j'examinerai la notion d'*image de la pensée* telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Deleuze.

En effet, dans son analyse d'*À la recherche du temps perdu*, Deleuze développe une topologie de la pensée permettant d'expliquer ce qui la fait naître et ce qui se produit quand nous pensons. Guidé par cette image de la pensée, j'aborderai ensuite *Putain* de Nelly Arcan pour le faire dialoguer avec les théories deleuziennes, car le principe de composition de ce roman illustre parfaitement la conception deleuzienne de la pensée tant sur le plan de l'ordre des scènes dans le récit que sur celui de la composition phrastique des descriptions.

Pour Deleuze, « toute pensée présuppose une image de la pensée »²²⁸. Cette notion est un fil rouge qui traverse toute son œuvre. Elle s'articule sur l'opposition entre reconnaître et

²²⁸ Gilles Deleuze, « Cinéma et pensée », cours du 30 octobre 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4>.

créer et vise à présenter la pensée comme un acte de création : « La création, c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. »²²⁹ Cette nouvelle image de la pensée que brosse Deleuze et qui place en son centre l'acte de créer s'oppose à l'image traditionnelle — que Deleuze dégage de la philosophie en général — qui représente la pensée comme une faculté visant à reconnaître. À cet égard, Deleuze dira :

D'une part, il est évident que les actes de recognition existent et occupent une grande partie de notre vie quotidienne : c'est une table, c'est une pomme, c'est le morceau de cire, bonjour Théétète. Mais qui peut croire que le destin de la pensée s'y joue, et que nous pensions quand nous reconnaissons.²³⁰

Contrairement à la philosophie classique qui, de Platon à Kant, s'efforçait de « retrouver à la fin ce qui était dans le début, [...] de reconnaître [...] ce qui était simplement connu sans concept et de manière implicite »²³¹, la philosophie de Deleuze cherche à comprendre la production de nouvelles façons de se sentir et de penser.

Dans la nouvelle image proposée par Deleuze, la pensée n'est plus seulement une reconnaissance, mais une interprétation : « Penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. »²³² De plus, la pensée doit être violentée pour s'actualiser; elle doit être incommodée par quelque chose qu'elle n'arrive justement pas à reconnaître. Deleuze écrit : « Il y a des choses qui nous forcent à penser, non plus des objets *reconnaisables*, mais des choses qui font violence, des signes *rencontrés*. »²³³ C'est le signe qui force la pensée à penser : il est inhérent à l'acte de penser.

Quelle est cette reconnaissance que supplante le signe ? Comme Deleuze s'appuie largement sur Bergson, examinons *Matière et mémoire*, où Bergson distingue deux types de reconnaissance. Il y a d'abord « une *reconnaissance dans l'instantané*, une reconnaissance

²²⁹ Id., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 118-119.

²³⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968. p. 177.

²³¹ *Ibid.*, p. 170.

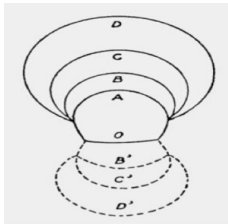
²³² Id., *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 119.

²³³ *Ibid.*, p. 123.

dont le corps tout seul est capable »²³⁴. Et puis, il y a « *la reconnaissance attentive* »²³⁵, qui met en jeu la mémoire et l'esprit. Bergson donne un exemple qui permet de bien les distinguer :

Je me promène dans une ville, par exemple, pour la première fois. À chaque tournant de rue, j'hésite, ne sachant où je vais. Je suis dans l'incertitude, et j'entends par là que des alternatives se posent à mon corps, que mon mouvement est discontinu dans son ensemble, qu'il n'y a rien dans une des attitudes, qui annonce et prépare les attitudes à venir. Plus tard, après un long séjour dans la ville, j'y circulerai machinalement, sans avoir la perception distincte des objets devant lesquels je passe. [...] J'ai commencé par un état où je ne distinguais que ma perception; je finis par un état où je n'ai plus guère conscience que de mon automatisme.²³⁶

D'après cet exemple, quand je suis dans un environnement familier, je reconnais instantanément les objets, sans même en prendre conscience. Bergson explique que « reconnaître un objet consiste surtout à savoir s'en servir »²³⁷. Donc, pour me servir d'objets usuels, je peux agir sans même avoir conscience de ce que je fais. Toutefois, lorsque je suis attentif à ce qui m'entoure parce que, par exemple, je me trouve devant l'inconnu, c'est le second type de reconnaissance qui a lieu : la reconnaissance attentive. Le schéma suivant, tiré de *Matière et mémoire*, montre comment la perception se forme durant la reconnaissance attentive :



Lorsque nos sens entrent en contact avec le monde extérieur, « notre mémoire dirige sur la perception reçue les anciennes images qui y ressemblent »²³⁸. La perception est comme un crible qui trie les souvenirs; elle laisse passer ceux qui ressemblent au présent et bloque les autres. Dans le cas d'un objet familier, plusieurs souvenirs peuvent rapidement et parfaitement

²³⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, [1896] 2013. p. 100.

²³⁵ *Ibid.*, p. 107.

²³⁶ *Ibid.*, p. 100-101.

²³⁷ *Ibid.*, p. 101.

²³⁸ *Ibid.*, p. 111.

venir recouvrir la sensation produite par l'objet O, et une réaction motrice appropriée peut alors s'enclencher. Mais « si l'image retenue ou remémorée n'arrive pas à couvrir tous les détails de l'image perçue, un appel est lancé aux régions plus profondes et plus éloignées de la mémoire, jusqu'à ce que d'autres détails connus viennent se projeter sur ceux qu'on ignore »²³⁹. Autrement dit, aussi longtemps que la sensation perçue n'est pas complètement recouverte par des souvenirs, de nouveaux souvenirs sont appelés en renfort, comme il apparaît sur le schéma : « De ces différents cercles de la mémoire, [...] le plus étroit A est le plus voisin de la perception immédiate. [...] Derrière lui les cercles B, C, D, de plus en plus larges, répondent à des efforts croissants d'expansion intellectuelle. »²⁴⁰ Ainsi, les éléments contenus dans la mémoire se projettent sur le monde extérieur pour l'éclairer et l'enrichir d'informations : ce sont les cercles B', C' et D' qui représentent des aspects de plus en plus larges de la réalité. Bref, pour Bergson, la perception consciente qui a lieu durant la reconnaissance attentive est comme le reflet de deux miroirs face à face : la mémoire du passé se réfléchit dans la sensation du monde présent, et l'image du monde présent se réfléchit à son tour dans la mémoire du passé, jusqu'à ce que l'équilibre se fasse entre les deux.

À ce sujet, Deleuze affirme que « la reconnaissance attentive, quand elle réussit, [...] permet au flux sensori-moteur de reprendre son cours temporairement interrompu »²⁴¹, c'est-à-dire que lorsque les souvenirs recouvrent complètement la sensation, l'objet est reconnu et le corps sait donc s'en servir. Une réponse motrice peut alors être lancée, et la pensée peut s'arrêter. C'est pourquoi Deleuze ajoute que « la reconnaissance attentive nous renseigne beaucoup plus quand elle échoue que quand elle réussit »²⁴². En effet, si la reconnaissance

²³⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

²⁴¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 75.

²⁴² *Ibid.*

échoue, les jeux entre la perception et la mémoire durent plus longtemps que lorsqu'elle réussit et révèlent leur fonctionnement.

Dans *Proust et les signes*, Deleuze dégage quatre types de signes. Il y a d'abord les signes sociaux ou mondains (un simple regard ou une subtile hésitation peut faire comprendre un sous-entendu) : ils font croire qu'il y a quelque chose qui se passe derrière notre dos. Il y a ensuite les signes de l'amour quand, par exemple, un détail nous attire de façon irrationnelle chez quelqu'un d'autre, nous fait tomber amoureux : le signe est un indice de ce qui nous fait désirer l'autre, de ce que nous désirons chez l'autre. Il y a aussi les signes de l'art : c'est le cas d'une œuvre qui interpelle celui qui la contemple, qui attire son attention. Enfin, il y a des signes matériels : il peut s'agir de sensations qui se produisent accidentellement et qui forcent à penser, qui indiquent qu'il y a quelque chose à comprendre dans ce qui est perçu, même si nous ne savons pas encore de quoi il s'agit. Un cas bien connu de signe matériel, c'est la madeleine de Proust. Voici comment le narrateur de *La Recherche* présente ce moment de l'histoire :

[J]e portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ?²⁴³

Dans cet exemple, une sensation *envahit* le personnage. Cette sensation dépasse *infiniment* l'objet qui la produit, ce qui force le personnage à réfléchir. Pour Deleuze, il s'agit bien là d'un signe matériel. De ce fait, *La Recherche* serait surtout un récit sur les signes.

Cette conception du signe est donc beaucoup plus large que celle du signe linguistique. En effet, qu'il soit un mot lu ou entendu, il est un objet reconnu. Les souvenirs permettent de

²⁴³ Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1987, p. 44.

l'identifier et le sens qu'il prend indique quelles réactions avoir face à lui. Toutefois, les signes de la mondanité, de l'amour, de l'art ou du monde sensible ressemblent, en quelque sorte, à une reconnaissance ratée. Ils dépassent la reconnaissance, car ils forcent la pensée à produire quelque chose qui viendra expliquer la sensation ressentie, quelque chose qui n'existait pas encore dans l'esprit avant la rencontre avec le signe.

Voyons cela dans le détail. Dans *Différence et répétition*, Deleuze énonce trois caractéristiques qu'il attribue au signe. « Dans son premier caractère, [le signe] ne peut être que senti »²⁴⁴. S'il ne peut être que senti, c'est qu'il indique la présence de quelque chose qui n'est pas encore compris ou connu. Dans le cas du signe mondain, nous ressentons un sous-entendu, mais nous ne pouvons pas dire exactement de quoi il est question. Dans le cas des signes qui viennent du monde sensible, comme celui de la madeleine, il y a également un secret à sonder :

Il arrive qu'une qualité sensible nous donne une joie étrange, en même temps qu'elle nous transmet une sorte d'impératif. Ainsi éprouvée, la qualité n'apparaît plus comme une propriété de l'objet qui la possède actuellement, mais comme le signe d'un tout autre objet, que nous devons tenter de déchiffrer, au prix d'un effort qui risque d'échouer.²⁴⁵

Le signe se présente d'abord comme une sensation incompréhensible. Dans l'exemple de la madeleine de Proust, Marcel dit à propos de la sensation : « Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, *mais* qu'elle le dépassait infiniment »²⁴⁶. Tout ce qu'il y a à reconnaître (le jour, le lieu, le goût, etc.) est bien reconnu, *mais* une sensation continue de flotter, quelque chose qui déborde tout ce qui est perçu. Il y a un reste, dans le sens mathématique du terme. Le signe est donc une sensation « sans la notion de sa cause », écrit Proust. Cette sensation

²⁴⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 182

²⁴⁵ Id., *Proust et les signes*, op. cit., p. 18

²⁴⁶ Je souligne.

ressemble aussi à celle de la paramnésie ou du déjà-vu²⁴⁷. Par exemple, avec le déjà-vu, nous avons l'impression que ce que nous sommes en train de vivre a déjà été vécu, mais il ne s'agit pas seulement d'une analogie entre le moment présent et un événement passé, mais bien d'une identité entre les deux moments, c'est le même moment qui se répète. La sensation de déjà-vu est causée par la situation présente, mais elle la déborde. Nous pouvons dire que, comme le signe, le déjà-vu est une reconnaissance ratée. Là encore, il y a un reste, et tant que ce reste n'est pas recouvert par les souvenirs, les processus qui vont de la sensation à la mémoire et de la mémoire à la sensation continuent leur activité. Bref, le signe est une sensation que la reconnaissance de l'objet qui la produit n'arrive pas à épuiser.

Le second caractère du signe concerne la mémoire : « *Oubliée*, c'est de cette manière que la chose apparaît »²⁴⁸. En effet, c'est ce qui distingue la rencontre avec un signe de la rencontre avec un simple objet inconnu : la mémoire aiguillonnée par la sensation paradoxale ne peut pas cesser sa recherche. Les déjà-vu présentent aussi cette deuxième caractéristique du signe : ils donnent l'impression d'être sur le point de se rappeler où et quand aurait été vue ou rêvée la chose en train de se produire. Cette impression devient une injonction à explorer des zones toujours plus reculées de la mémoire, ce que Deleuze appelle la « mémoire transcendantale ». Quand nous cherchons à nous rappeler quelque chose sans y parvenir, comme lorsque nous avons un mot sur le bout de la langue, nous avons le sentiment d'un vide, d'une temporalité sans contenu, nous accédons ainsi à « un peu de temps à l'état pur »²⁴⁹, selon l'expression de Proust, c'est-à-dire non pas aux choses dans le temps, mais au temps dans

²⁴⁷ Bergson a consacré au déjà-vu un article intitulé « Le souvenir du présent ou la fausse reconnaissance » [*Revue philosophique*, décembre 1908], Paris, PUF, 2012).

²⁴⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 183.

²⁴⁹ Marcel Proust, « Le temps retrouvé », dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1989, p. 451.

lequel les choses se produisent. Bien sûr, l'épisode de la madeleine débouche sur le souvenir du village de Combray, le village où Marcel passait ses vacances, mais selon Deleuze, la mémoire n'est pas le fin mot de cette histoire²⁵⁰. L'oubli introduit la durée dans la pensée.

À ce stade, en replaçant sur le schéma bergsonien de la perception les deux premiers caractères du signe, nous arrivons à en comprendre le troisième. Lorsque l'objet O du schéma est perçu, les souvenirs apportent une reconnaissance. Si une partie de la sensation n'arrive pas à être prise en charge par les mécanismes de la reconnaissance, comme nous l'avons vu, la mémoire va chercher de plus en plus loin dans les souvenirs. Lorsque nous rencontrons un signe, la conscience est poussée à sa limite, dépassant ainsi l'ensemble des contenus de la mémoire (les cercles A, B, C, D), ce qui se réfléchit sur l'ensemble du monde sensible (les cercles B', C', D'). Il advient alors, de façon involontaire et en majeure partie inconsciente, une recherche qui va au-delà de l'expérience vécue. C'est pourquoi, avec « le troisième caractère, la mémoire transcendante force la pensée à saisir ce qui ne peut être que pensé »²⁵¹, c'est-à-dire le sens. Encore une fois, le goût de la madeleine force le narrateur de *La Recherche* à se rappeler, mais le sens que possède le signe est une création. Comme le mécanicien qui doit inventer un outil spécial pour exécuter une tâche précise qu'il n'arrive pas à accomplir avec le contenu de sa boîte à outils, l'esprit placé devant une reconnaissance impossible doit produire un élément qui s'adaptera à la sensation qui lui crée un problème. Et c'est exactement ce que Marcel dit alors qu'il cherche dans son esprit ce que le goût de la madeleine évoque en lui : « Chercher ? pas seulement : créer. »²⁵² Ce que Marcel découvrira en lui, c'est Combray,

²⁵⁰ « En quoi consiste l'unité de *À la recherche du temps perdu*? Nous savons du moins en quoi elle ne consiste pas. Elle ne consiste pas dans la mémoire, dans le souvenir, même involontaire. » (Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 9).

²⁵¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 183.

²⁵² Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *loc.cit.*, p. 45. L'indiscernabilité entre le réel et l'imaginaire est d'ailleurs évoquée dans l'analyse que propose Ricœur des effets de la fiction sur la vie du lecteur : « Nous atteignons ici le point où découvrir et inventer sont indiscernables. » (*Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 285).

mais un Combray transformé, transcendé par la pensée. Et pour revenir une dernière fois à l'exemple du déjà-vu, le malaise qui accompagne la perception force à se questionner sur le sens de cette expérience. Aucune des explications biologiques et neurologiques proposées pour expliquer la paramnésie ne fournit une réponse satisfaisante à la question du sens de l'expérience. Le malaise exige un pourquoi, non pas un comment : le comment relève du sensori-moteur; le pourquoi, de la pensée.

Le signe est essentiel pour comprendre la pensée parce que « la pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser »²⁵³. Elle doit être mise en mouvement par une rencontre. Cette rencontre, c'est le signe : « Ce qui force à penser, c'est le signe. »²⁵⁴ Pensée et signe sont inséparables dans l'image que Deleuze s'en fait. Il reste maintenant à voir comment l'une et l'autre peuvent influencer la composition des monologues intérieurs. Pour ce faire, nous observerons la composition de *Putain*.

Le choix de *Putain* comme exemple de monologue intérieur s'est imposé pour plusieurs raisons. Son succès à la fois critique et commercial des deux côtés de l'Atlantique fait de ce monologue intérieur contemporain une sorte de *locus classicus*. Il n'est pas fréquent de ranger cette autofiction québécoise dans la famille des monologues intérieurs. Pourtant, si selon Dujardin, le monologue intérieur « est un discours sans auditeur et un discours non prononcé »²⁵⁵, nous pouvons affirmer que le roman de Nelly Arcan fait partie de la famille des monologues intérieurs. En effet, la première phrase du livre confirme cette appartenance : « *Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter.* »²⁵⁶ Et si quelques doutes persistaient quant à la nature de ce monologue, la

²⁵³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 117.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 118-119

²⁵⁵ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., p. 229.

²⁵⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001. p. 7.

narratrice ajoute un peu plus loin : « *Les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler.* »²⁵⁷

Dès l'incipit, *Putain* s'autoproclame donc monologue intérieur.

Toutefois, la définition de Dujardin ne s'arrête pas là. Il ajoute que le monologue intérieur

se différencie du monologue traditionnel en ce que : quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique²⁵⁸.

Encore une fois, Arcan se conforme à cette définition du monologue intérieur lorsqu'elle annonce dans la préface que « *ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime* »²⁵⁹.

Reste à voir maintenant si les concepts proposés par Deleuze trouvent un écho dans la composition de ce récit de pensée.

Celui-ci débute par deux paragraphes d'une rare violence où est décrit le quotidien répétitif d'une prostituée exerçant son métier. Puis, au début du troisième paragraphe, une question émerge quant aux motivations de ses clients : « Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi. »²⁶⁰ La narratrice présente donc la situation comme problématique. Tout est là : elle reconnaît tout ce qu'il y a à reconnaître, elle voit dans son miroir tout ce qu'il y a à voir, et pourtant, il manque quelque chose pour comprendre. Et ce manque — ou plutôt ce reste — la force à penser. Nous pouvons donc parler de quelque chose qui fait signe.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁸ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, op. cit., 1977. p. 229.

²⁵⁹ Nelly Arcan, op. cit., p. 17.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

Ainsi débute le monologue intérieur, par un constat qui paraît tout à fait incompréhensible pour la narratrice et qui reviendra tout au long du roman : comment peut-il y avoir tant d'hommes prêts à payer pour coucher avec une inconnue ? Elle cherchera, en vain, une façon satisfaisante de répondre à cette question. Pour la énième fois, la pensée de la narratrice reprendra tout depuis le début, repassant encore et encore par le même problème, le même constat, la même question, le même signe, un peu comme tous les cercles du schéma bergsonien qui s'englobent successivement, mais en repassant tous par l'objet O.

Bien sûr, le récit ne progresse pas, il revient périodiquement au signe problématique qui actualise la pensée. Et les thèmes s'associent entre eux de manière parfois oniroïde, semblable au rêve, c'est-à-dire en ne respectant pas forcément la logique du tiers exclu. Comme le dit Deleuze : « Si l'on se reporte au schéma précédent de Bergson, le rêve représente le circuit apparent le plus vaste ou l'enveloppe extrême de tous les circuits. »²⁶¹ C'est à ce niveau que les associations nouvelles d'éléments épars se produisent, débouchant sur des images comme la « larve » ou la « schtroumpfette ».

Dans le schéma de la perception de Bergson, chacun des cercles contient en lui tout le passé. Pour la narratrice, chaque facette du problème contient en elle l'ensemble du problème. Il y aura bien sûr le cercle familial de la narratrice, le père et la mère, le triangle œdipien. Mais rapidement, ce cercle familial éclatera parce qu'il est traversé par des cercles plus grands, qui dépassent sa famille et son milieu. Elle déclare d'ailleurs dans la préface que *Putain* n'est pas uniquement en lien avec sa condition :

*[S] 'il fait appel à ce qu'il y a en moi de plus intime, il y a aussi de l'universel, quelque chose d'archaïque et d'envahissant, ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ?*²⁶²

²⁶¹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 77.

²⁶² Nelly Arcan, op. cit., p. 17.

Il y a effectivement dans *Putain* deux ou trois thèmes récurrents. D'abord, le thème des rapports homme-femme (« la misère des hommes à aimer les femmes et le rôle qu'on joue dans cette misère »²⁶³), puis le thème de l'absurdité du désir (« cette force qui me fait vivre et qui me tue à la fois »²⁶⁴), et le thème du rôle de l'argent dans la société (« tout peut s'acheter »²⁶⁵). Chacun de ces thèmes se recoupe comme les cercles du schéma avec, au centre, l'union de tous les cercles, l'objet qui fait signe : la prostitution, union du rapport homme-femme, du désir et de l'argent.

Si l'intime et l'universel s'y rejoignent, c'est que le signe problématique, en poussant l'esprit vers ses limites, renvoie de façon opposée et égale sur l'objet un éclairage puissant qui l'expose de manière clinique, sans ombrage. Sont donc corrélatifs les figures archaïques et les détails les plus intimes, l'infiniment grand et l'infiniment petit comme la réflexion d'un même objet dans deux miroirs face à face.

Selon la théorie bergsonienne de la perception et de la reconnaissance, les objets perçus, reconnus, seraient davantage constitués de ce que la mémoire projette sur eux que de ce qu'ils sont à l'extérieur de la conscience. Comme le dira Bergson : « Il est incontestable que le fond d'intuition réelle, et pour ainsi dire instantanée, sur lequel s'épanouit notre perception du monde extérieur est peu de choses en comparaison de tout ce que notre mémoire y ajoute. »²⁶⁶ En effet, les cercles B', C' et D' du schéma de la perception de *Matière et mémoire* montrent que les objets avec lesquels nous interagissons sont comme le noyau d'un atome autour duquel nos souvenirs gravitent. Ce que Deleuze expliquera dans *L'image-temps*, c'est

²⁶³ *Ibid.*, p. 61.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 68.

que les récits construits autour de signes mettent justement en évidence cette imbrication du subjectif et de l'objectif dans la perception.

Les techniques d'écriture qui permettent ce genre d'imbrication sont nombreuses. Arcan a recours à la métaphore, à la comparaison, à l'anacoluthie, comme dans l'exemple suivant, où la narratrice présente un des clients réguliers qui arrive dans la chambre :

Michael arrive toujours dans ses habits noirs, avec son chapeau et son manteau qui le désignent comme juif [...], et croyez-moi il me fascine, mon rabbin [...], il me fascine parce qu'il me rappelle Moïse, l'homme de mes cours de catéchèse et de la bible de mon père, il me rappelle Moïse avec sa longue barbe blanche de vieux sage, debout dans ses sandales de cuir qui foulent le sable du désert et avec son air de tout savoir, sondant le ciel et la mer pour s'y frayer un chemin, debout dans sa dignité de patriarche désigné par le doigt de Dieu, l'homme de toutes les vertus chargé de guider l'humanité vers la Terre promise, vers cette chambre où j'attends les clients, vers mon lit à moi où tous les peuples se rejoignent.²⁶⁷

Une digression par métaphore fait glisser le récit de Michael à Moïse, puis la description se termine par une anacoluthie qui est également une métalepse²⁶⁸ : le patriarche de la Bible guide l'humanité vers la chambre de la narratrice. Mais au cours de la digression, l'actuel Michael qui se dresse dans la chambre et le Moïse imaginé dans le désert se mêlent si bien que nous pouvons difficilement départager si les « sandales de cuir » et la « dignité de patriarche » sont attribuables à Moïse, à Michael ou aux deux.

La description de Michael montre en quoi les mouvements de la pensée servent de moteur à la progression du monologue intérieur. En effet, elle présente les trois moments de la rencontre avec un signe : d'abord le sentiment d'inquiétante familiarité (« il me fascine [...] il

²⁶⁷ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁶⁸ Dans le monologue intérieur, la tension narrative se bâtit à chaque mot, car des « disjonctions de probabilités » peuvent advenir à tout moment, contrairement à ce qui advient dans les récits qui imitent l'action : « Eco suggère que des disjonctions de probabilité sont susceptibles de s'ouvrir non seulement à n'importe quel stade d'un récit, mais aussi à l'intérieur d'une simple proposition transitive : Il est vrai qu'une disjonction de probabilité peut se produire à n'importe quel point d'une narration : « La marquise sortit à cinq heures. » Pour quoi faire, pour aller où ? Mais des disjonctions de probabilité de ce genre s'ouvrent aussi à l'intérieur d'une simple phrase. Par exemple chaque fois qu'un verbe transitif est occurrent (/Louis mange.../ : quoi ? un poulet, un sandwich, un missionnaire ?) » [...] L'homologie [...] entre la tensitivité de la phrase transitive et celle qui est propre au développement d'une situation narrative est surtout théorique : en réalité, si des disjonctions de probabilité peuvent être imaginées à n'importe quel endroit d'un texte, dans les faits, l'interprète n'a pas à se préoccuper de chacune d'entre elles. » (Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 94) Nous voyons maintenant que les disjonctions qui amènent des revirements dans le récit apparaissent à n'importe quel moment dans le monologue intérieur.

me fascine »), puis la mémoire (« il me rappelle Moïse [...] il me rappelle Moïse ») et, finalement, les éléments qui ne peuvent être que pensés, ce « *quelque chose d'archaïque et d'envahissant* ». Deleuze dira que, placée devant un signe, la perception « entre en rapport avec des éléments authentiquement virtuels, images de rêves (j'ai l'impression de l'avoir vu en rêve...), fantasmes ou scènes de théâtre (il a l'air de tenir un rôle qui m'est familier...) »²⁶⁹. Ces scènes de théâtre, c'est-à-dire les personnages mythologiques ou bibliques qui habitent l'inconscient, se révèlent ainsi dans les descriptions. L'inconscient dévoile alors des contenus beaucoup plus vastes que le petit triangle familial dans lequel la psychanalyse freudienne essaie de le contenir. Deleuze écrira d'ailleurs que « l'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire, la géographie, toujours un champ social »²⁷⁰. Ces contenus inconscients sont des forces qui poussent à agir.

Putain est donc un récit dont les mouvements suivent les allers-retours de la pensée entre monde et esprit. La conscience de la narratrice, placée devant l'inconcevable misère morale et spirituelle à l'extérieur et à l'intérieur d'elle-même, s'élèvera pour essayer de comprendre tout ce qu'il y a à comprendre, s'élançant vers des régions qui dépassent les limites de l'expérience individuelle. L'expression littéraire d'une rencontre avec une situation qui fait signe s'exprime ici à travers une prose poétique qui permet de mettre en lumière la coexistence de l'imaginaire et du concret dans le monde environnant, révélant ainsi les soubassements, c'est-à-dire les rapports de force et les modèles archétypaux qui innervent la pensée.

Le monologue intérieur, comme procédé de narration, semble donc particulièrement à même de raconter l'époque actuelle sous son aspect chaotique, dans sa surabondance d'information et sa perte de repère. Puisque la pensée est ici l'unique matière du récit, il

²⁶⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 75.

²⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 197.

convient d'analyser l'acte de penser en lui-même pour mieux réfléchir à la composition des monologues. D'après Deleuze, la pensée est faite de sensations, de souvenirs et de fabulations.

Sensations, souvenirs et fabulations

Ce que nous venons de voir dans les descriptions de *Putain* permet d'approfondir les remarques de Humphrey dans son analyse du « flot » comme technique propre aux auteurs de monologues intérieurs. En effet, selon lui, le flot est la mise en forme littéraire du principe de libre association : « *Three factors control the association: first, the memory, which is the basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity.* »²⁷¹ Ces trois moments de la pensée sont remarqués par presque tous les théoriciens du monologue intérieur. Dans un article intitulé « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman », Jacques Dubois retrace les formes que le monologue intérieur emprunte dans *Martereau* de Sarraute, *Molloy* de Beckett, *La jalousie* de Robbe-Grillet, *La modification* de Butor, *Le fiston* de Pinget et *La route des Flandres* de Simon. Il y qualifie le monologue intérieur de « machine mentale » :

Qui dit machine, dit structure, appareil, fonctionnement. Mais ce qui anime la machine est uniquement le mental, qui d'une part lui donne le branle au moyen de sensations et d'impressions et sur lequel d'autre part elle opère en mettant en mouvement des souvenirs et même des visions d'avenir.²⁷²

Ici encore, les sensations s'associent à des souvenirs et à « des visions d'avenir ». Nous préférons toutefois parler de fabulations ou de fantasmes plutôt que de visions d'avenir, car les espoirs et les craintes qui produisent des interprétations de l'avenir relèvent du domaine du désir en général, plus vaste que la simple anticipation.

²⁷¹ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 43. « . Trois facteurs influencent la libre association : premièrement, la mémoire, qui en est la base, deuxièmement, les sens, qui la guident, et troisièmement, l'imagination, qui en détermine l'élasticité. » Je traduis.

²⁷² Jacques Dubois, « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman », *loc.cit.*, n° 94-99, 1964, p. 26.

Dubois constate que ce qui est développé dans le monologue intérieur, ce sont les mouvements de la pensée et non les traits grammaticaux de la technique monologique :

De roman à roman, les structures qui enferment le monologue intérieur sont d'ailleurs diverses et, selon les cas, plus ou moins contraignantes. C'est pourquoi celui-ci nous parvient habillé différemment avec chaque auteur. Mais partout, il subit une même orientation, une même transposition dont il nous reste à préciser le caractère.²⁷³

Ce caractère, qui constitue l'essence du monologue intérieur, est précisément l'association de sensations, de souvenirs et de fabulations. Il se libère des critères énonciatifs et grammaticaux observés dans les premiers monologues intérieurs pour se concentrer sur l'image de la pensée elle-même plutôt que sur la représentation d'une vocalisation interne et silencieuse.

S'agissant de l'image de la pensée dans *La route des Flandres*, dont Dubois fait mention, il est intéressant de citer David Zemmour, lequel affirme que le texte simonien se compose de trois « périodes²⁷⁴ » distinctes, chacune d'elles représentant « une unité d'essence phénoménale coïncidant avec une unité sensorielle, mémorielle ou encore fantasmatique²⁷⁵ ». On retrouve ici encore les trois aspects de l'image de la pensée : sensation, mémoire et fantasme. Pour Zemmour, la succession des périodes chez Simon illustre le fonctionnement de « l'acte perceptif lui-même dans chacune de ses étapes ainsi que dans la complexité des interactions qu'il engage entre perception au sens strict, souvenir et imagination²⁷⁶ ». C'est également ce que les théories de Bergson et de Deleuze permettent de constater. Voyons maintenant comment nos considérations sur l'image de la pensée s'appliquent au roman de Simon²⁷⁷.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ David Zemmour, *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2008, p. 15.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 342.

²⁷⁷ Voir notre mémoire de maîtrise, *La rupture du schème sensori-moteur dans La route des Flandres de Claude Simon*, Université du Québec à Montréal, 2010, <<https://archipel.uqam.ca/3940/1/M11909.pdf>>.

Les descriptions dans *La route des Flandres* suivent généralement une structure régulière qui mime le mécanisme de la perception lorsqu'une défaillance de la reconnaissance advient. Pour y observer la constitution du récit, arrêtons-nous à l'incipit du roman. Selon Simon lui-même, l'incipit est « *une espèce de résumé, de microcosme du roman*²⁷⁸ ». En effet, les ouvertures de roman « thématisent souvent le commencement comme genèse ainsi que l'écriture et ses instruments²⁷⁹ ». Tel un concentré du contenu et de la forme, l'incipit met en lumière la construction du récit et peut servir à comprendre l'ensemble du texte : « En raison de l'effet de loupe qu'il produit, il constitue donc un champ de recherche privilégié. En cela, il n'est peut-être pas exactement représentatif, mais il n'en est pas moins emblématique.²⁸⁰ » C'est donc dans l'incipit de *La Route des Flandres* qu'on peut trouver les trois types de périodes simoniennes.

Le roman s'ouvre sur une scène présentant Georges en train de discuter avec le capitaine De Reixach au sujet d'une lettre envoyée à ce dernier par la mère de Georges. La scène se passe à l'extérieur, durant les premiers mois de la Seconde Guerre mondiale :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de la pierre, et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit.²⁸¹

²⁷⁸ Claude Simon, « Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach, 1987, <<http://christinegenin.fr/blog/2011/05/attaques-et-stimuli-1987/>>.

²⁷⁹ David Zemmour, *op. cit.*, p. 93.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Claude Simon, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1960, p. 9.

Tout d'abord, l'usage du pronom sans antécédent est, dans les monologues intérieurs, un procédé constant qui place d'emblée le lecteur dans une posture diagnostique, le forçant à chercher qui est ce « Il » qui tient une lettre, question évidemment sans réponse pour le moment, puisqu'il s'agit du premier mot du texte.

Ensuite, les chevaux sont des « taches rouges acajou ocre ». Au lieu d'écrire : « il y avait des taches », le narrateur dit : « je pouvais voir des taches ». Or, on trouve l'association du verbe *pouvoir* et du verbe perceptif *voir* dans tout le texte. Georges dira de De Reixach : « j'ai *pu* le *voir* ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire »²⁸². Simon systématise l'association des verbes *pouvoir* et *voir* au point que, selon Zemmour, « [o]n peut à bon droit considérer que cette association est à prendre chez Simon dans un processus de figement²⁸³ ». L'effet stylistique de l'expression *pouvoir voir* est intéressante, car celle-ci attire l'attention du lecteur sur le sens sollicité par l'acte perceptif plutôt que sur l'objet perçu lui-même. La description concerne donc l'impression ressentie par le héros, et non la chose extérieure. Le monde est un tissu de signes qui demandent à être interprétés avant de devenir des objets. Ainsi, l'expression *pouvoir voir* tend à « problématiser la perception²⁸⁴ ». Dans les exemples cités, l'objet perçu n'est pas donné immédiatement : ce sont des taches que l'on voit, non des chevaux. « Parce que le monde sensible est toujours perçu consécutivement à un acte de perception²⁸⁵ », la sensation brute non identifiée précède la reconnaissance. Les objets sont d'abord décrits comme des courbes et des couleurs, qui formeront ensuite des objets connus. Le *pouvoir voir* de Simon indique que l'expérience racontée est précisément celle de la

²⁸² *Ibid.*, p. 12. Je souligne.

²⁸³ David Zemmour, *op.cit.*, p. 171.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 167.

reconnaissance incertaine, laborieuse. La première période est donc une sensation plutôt qu'une perception, la perception étant la sensation après qu'elle est reconnue.

Élargissons encore notre analyse pour examiner si la sensation non reconnue fait aussi partie d'autres monologues intérieurs. Dans *Les lauriers sont coupés*, Daniel Prince, distrait, revient au monde qui l'entoure en éprouvant des sensations qu'il finira par reconnaître : « Illuminé, doré, rouge, avec les glaces, cet étincellement; quoi ? le café; le café où je suis. Ah, j'étais las. » On trouve le même procédé chez Joyce, dès les premières lignes de notre déambulation avec Léopold Bloom : « Instrument à cordes. Écoutons. Une jeune fille jouant de ces instruments qui s'appellent comment déjà, Tympanons ? »²⁸⁶ Bref, la première période de la description des monologues intérieurs est en général caractérisée par la sensation non reconnue.

La particularité de la sensation, c'est qu'elle donne parfois accès à un présent diégétique, qui constitue en quelque sorte la trame événementielle autour de laquelle les souvenirs et les fabulations viendront se greffer. Dorrit Cohn l'explique dans son analyse des romans de Simon et de Faulkner, qu'elle qualifie de monologues remémoratifs :

Une caractéristique structurale qu'on retrouve dans tous ces textes est la fonction privilégiée qui est accordée, dans le discours de la remémoration, aux plus récents épisodes revenant à la mémoire. Il joue le rôle d'une sorte de détonateur qui permet à une avalanche de souvenirs d'un passé plus lointain de surgir à l'esprit. Ces souvenirs, qui peuvent aller de la plus tendre enfance (ou même de l'histoire familiale antérieure à la naissance) jusqu'aux épisodes décisifs de l'âge adulte, surviennent pêle-mêle, suivant une sorte de collage temporel. En revanche, l'épisode originaire, quant à lui, surgit au souvenir selon l'ordre chronologique de son déroulement, comme dans un récit autobiographique.²⁸⁷

Ce dont parle Cohn, ici, en parlant des histoires familiales antérieures à la naissance, c'est, par exemple, dans *La route des Flandres*, de la mort de l'ancêtre Reixach. Mais ces histoires relèvent de ce que nous pensons être de la fabulation ou de l'imaginaire, et non de la mémoire.

²⁸⁶ James Joyce, *Ulysse*, Paris, Le livre de poche, 1968, p. 53-54.

²⁸⁷ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 281.

Cela dit, la sensation est présente dans les scènes imaginées ou remémorées. Mais c'est uniquement à travers elle qu'apparaît pour le lecteur le présent de la diégèse, « le plus récent épisode », qui, même faible en actions dramatiques (c'est-à-dire qu'il est souvent constitué d'une courte suite d'actions quotidiennes banales), est l'ancrage autour duquel gravitent les souvenirs et les fabulations.

Ensuite, l'importance des souvenirs dans la prose simonienne est confirmée par l'ampleur des recherches qui s'attardent à cet aspect du récit. Pensons, par exemple, à *Une mémoire inquiète*²⁸⁸ de Dominique Viart ou à Lucien Dällenbach avec « Le Tissu de mémoire »²⁸⁹.

Commençant par « mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé », la deuxième période de l'incipit de *La route des Flandres* se termine par « je n'avais jamais entendu l'expression ». L'expression « je me rappelle que » marque clairement que le récit tombe dans un régime mémoriel. Elle se fonde sur un souvenir, celui de Wack et de l'expression « Les chiens ont mangé la boue ». Le souvenir s'insère entre une sensation et une fabulation, ou bien il se déplace vers un autre souvenir. Ces enchaînements illustrent le principe de libre association. Ils s'apparentent aussi à la logique du rêve telle que décrite par Deleuze :

Quand le dormeur est livré à la sensation lumineuse actuelle d'une surface verte trouée de taches blanches, le rêveur qui gît dans le dormeur peut évoquer l'image d'une prairie parsemée de fleurs, mais celle-ci ne s'actualise qu'en devenant déjà l'image d'un billard garni de boules, qui ne s'actualise pas sans devenir autre chose à son tour. Ce ne sont pas des métaphores, mais un devenir qui peut en droit se poursuivre à l'infini.²⁹⁰

²⁸⁸ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, *La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997.

²⁸⁹ Lucien Dällenbach, « Le Tissu de mémoire », dans Claude Simon, *La route des Flandres*, *op. cit.*

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 79.

Les exemples présentés par Deleuze ressemblent aux descriptions de Simon. Par exemple, dans la troisième partie de *La route des Flandres*, un célèbre passage met en relation, sur la base de sensations similaires, les camps de prisonniers de la Seconde Guerre et la nuit passée avec Corine :

dans les aubes grises l'herbe aussi était grise couverte de rosée que je buvais la buvant par là tout entière la faisant entrer en moi tout entière comme ces oranges où enfant malgré la défense que l'on m'en faisait disant que c'était sale mal élevé bruyant j'aimais percer un trou et presser, pressant buvant son ventre les boules de ses seins fuyant sous mes doigts comme de l'eau une goutte cristalline rose tremblant sur un brin incliné sous cette légère et frissonnante brise qui précède le lever du soleil reflétant contenant dans sa transparence le ciel teinté par l'aurore je me rappelle ces matins inouïs pendant toute cette période jamais le printemps jamais le ciel n'avait été si pur lavé transparent, les fins de nuits froides nous nous serrions l'un contre l'autre dans l'espoir de conserver un peu de chaleur encastrés l'un dans l'autre en chien de fusil je pensais qu'il l'avait tenue comme cela mes cuisses sous les siennes cette soyeuse et sauvage broussaille contre mon ventre²⁹¹

Les descriptions et la syntaxe de Simon lui ont valu la réputation d'être un auteur « difficile²⁹² ». Par sa construction, sa longueur et son rythme, la phrase simonienne permet de présenter les faits tels qu'ils s'enchaînent dans l'esprit du narrateur. Au fil de la lecture, le texte emporte le lecteur et exerce sur lui une « singulière *emprise*²⁹³ ». Georges est lui-même « dans une sorte de torpeur de charme »²⁹⁴, comme s'il était « victime de quelque enchantement »²⁹⁵. À la fin du roman, il se demande : « peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots »²⁹⁶. Deleuze associe la logique du rêve à la licence grammaticale :

[L]es états oniriques sont par rapport au réel un peu comme les états « anormaux » d'une langue par rapport à la langue courante : tantôt surcharge, complexification, saturation, tantôt au contraire élimination, ellipse, rupture, coupure, décrochage.²⁹⁷

²⁹¹ Claude Simon, *op. cit.*, p. 246.

²⁹² Id., *Discours de Stockholm*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/simon/25233-claude-simon-nobel-lecture-1985/>>

²⁹³ Lucien Dällenbach, *loc. cit.*, p. 299. L'auteur souligne.

²⁹⁴ Claude Simon, *La route des Flandres*, *op. cit.*, p. 252.

²⁹⁵ *Ibid.*

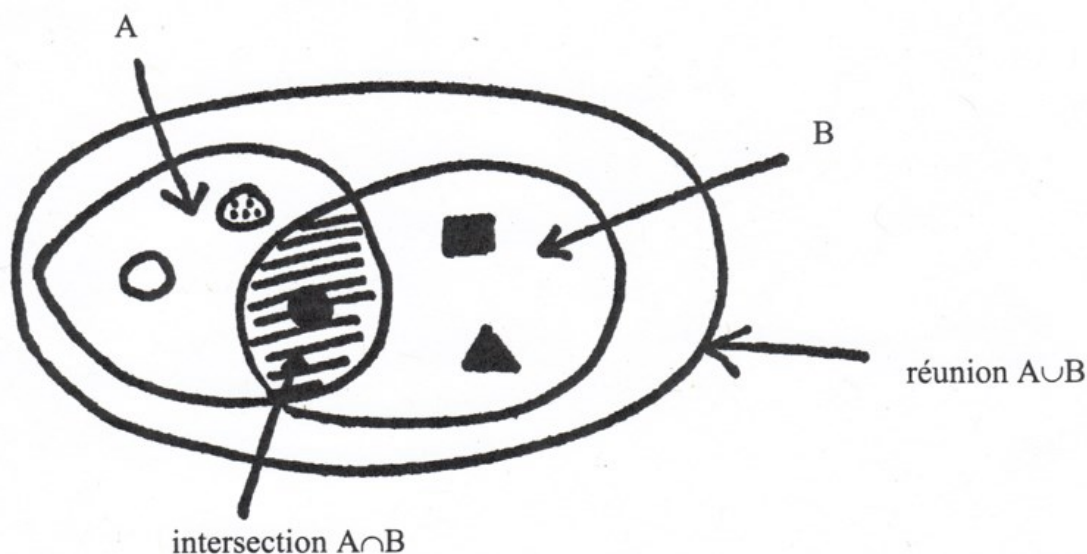
²⁹⁶ *Ibid.*, p. 296.

²⁹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 79.

En effet, les liens qui se tissent entre les événements relèvent du principe de libres associations.

Simon explique lui-même comment il compose ses récits :

Dans l'enseignement des mathématiques, on familiarise aujourd'hui les enfants des petites classes avec ce que l'on appelle les ensembles en leur montrant, par exemple, comment l'intersection d'un ensemble A (composé de cercles diversement colorés) avec un ensemble B (composé de diverses figures toutes de couleur noire) se fait en fonction des qualités communes de certains de leurs éléments (celui qui est à la fois cercle et noir), puis on passe à la réunion $A \cup B$ des deux ensembles dans laquelle se trouvent tous les éléments, communs ou non communs, etc. Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités²⁹⁸.



L'exemple le plus fameux de ce type d'association est certainement le début du *Bruit et la fureur* quand le chandail de Benjy reste pris dans une clôture, ce qui ramène le récit plusieurs années en arrière, lorsque le vêtement était resté accroché de la même manière tandis que Benjy traversait la clôture avec sa sœur Caddy :

Nous avons longé la barrière et nous sommes arrivés à la clôture du jardin, là où se trouvaient les ombres. Mon ombre, sur la clôture, était plus grande que celle de Luster. Nous sommes arrivés à l'endroit cassé et nous avons passé à travers.

— Attendez une minute, dit Luster. Vous v'là encore accroché à ce clou. Vous n' pouvez donc jamais passer par ici sans vous accrocher à ce clou ?

Caddy m'a décroché et nous nous sommes faufileés par le trou. L'oncle Maury a dit qu'il ne fallait pas qu'on nous voie, aussi, nous ferons bien de nous baisser, dit Caddy. Baisse-toi, Benjy. Comme ça, tu vois ?

²⁹⁸ Claude Simon, « La Fiction mot à mot », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2006, p. 1189.

*Nous nous sommes baissés et nous avons traversé le jardin où les fleurs grattaient et bruissaient contre nous.*²⁹⁹

C'est également le même procédé qui est employé pour faire passer la narratrice de *Putain* de sa chambre d'hôtel au désert de Palestine, grâce à la barbe et aux sandales de Michael dans sa chambre, éléments partagés avec le Moïse de l'Ancien Testament. L'élément commun est ce sur quoi s'enchaînent sensation, souvenir et fabulation.

Finalement, la fabulation concernant les « créatures infernales mythiques » est la troisième période de l'incipit de *La route des Flandres*. Elle est produite par l'association d'éléments contenus dans la mémoire. Avec la fabulation, d'ailleurs, la distinction entre le souvenir et le rêve s'estompe graduellement. Les souvenirs s'actualisent les uns dans les autres indéfiniment et produisent des images nouvelles, parfois fausses et entièrement construites. Les créatures mythiques dévorant la boue permettent ainsi de relier deux moments de l'histoire, deux moments très rapprochés — l'instant où De Reixach montre la lettre et celui où il commence à parler —, mais souvent, ce sont de grandes articulations du récit qui sont mises en lien par le biais de fabulations (notamment celles qui entourent la mort de l'ancêtre ou celles sur la course à obstacles à laquelle aurait participé le capitaine). Les fabulations ont donc une importance capitale, car elles font progresser le récit. Ici, dans l'incipit, la fin du cycle de trois périodes est marquée par le deux-points, la rêverie concernant les chiens s'arrête brusquement pour laisser place aux paroles de De Reixach, et le retour à la perception suivante est annoncé par l'adverbe « maintenant ». La fin de l'image-rêve est donc attribuable à une nouvelle sensation qui rompt le rêve. Comme les rêves d'un dormeur, les fabulations peuvent être interrompues par une perception extérieure (un bruit ou une secousse) ou se prolonger,

²⁹⁹ William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, 1947.

exprimer tout leur potentiel puis s'interrompre à cause de la force d'une des images traversant l'esprit. Ces deux types possibles de fin à la rêverie ont été décrites par Michel Balat :

Quand au cours d'une journée, il arrive que l'esprit, désarrimé de ses actes, suive son cours sans être interrompu, nous savons bien qu'un flot de pensées nous traverse jusqu'au moment où, pour une quelconque raison, qu'elle soit interne au flot — une idée saisissante ou bien le caractère presque conscient que le cours des pensées revêt à certains moments — ou externe — un bruit ou tout autre motif d'interruption —, nous nous déprenons de lui. Ce flot, c'est le musement.³⁰⁰

Balat nomme « musement » le courant de conscience qui s'empare de l'esprit lorsque le sujet n'est pas en train de se concentrer sur ce qu'il fait, comme, dans l'exemple de Bergson, lorsqu'il marche dans une ville qu'il connaît bien.

Cependant, l'activité intellectuelle dans laquelle le monologue intérieur place le lecteur s'apparente plutôt à ce que Peirce appelle le « musement », qu'il définit comme suit :

L'occupation que je veux dire — une petite bouchée avec les Univers — peut prendre soit la forme de la contemplation esthétique ou celle de la construction de châteaux lointains (en Espagne ou dans notre propre formation morale) ou celle de la considération de quelque merveille[. Ce] dernier genre d'occupation [...] je l'appellerai « Musement ».³⁰¹

Le musement peut être déclenché par une sensation, par un souvenir ou par une interrogation. Contrairement au pronostic ou au diagnostic, « il n'implique aucun projet »³⁰². Il s'agit d'« un certain état d'esprit, d'une disposition mentale caractérisée par une sorte d'ouverture vague, indéfinie, sans objet, cette indéfinitude étant conçue comme une condition positive plutôt qu'une limitation »³⁰³ Peirce compare le musement à la méditation :

Les yeux ouverts, soyez attentif à ce qui est autour de vous ou en vous, et entamez la conversation avec vous-même; car la méditation n'est pas autre chose que cela.[...] Ce n'est pas cependant une conversation faite de mots seulement; comme une conférence, cette conversation est illustrée de diagrammes et d'expériences.³⁰⁴

³⁰⁰ Michel Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2001, p. 21.

³⁰¹ Charles Sander Peirce, « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue philosophique de Louvain*, 4^e série, t. 79, n° 43, 1981, p. 331-332, <https://www.persee.fr/docAsPDF/phlou_0035-3841_1981_num_79_43_6147.pdf>.

³⁰² *Ibid.*, p. 331.

³⁰³ Correspondance personnelle avec Jérôme Vogel, professeur à l'Université du Québec en Outaouais, 27 juin 2018.

³⁰⁴ Charles Sander Peirce, *loc.cit.*, p. 333.

D'après ce qu'en disent Peirce et ses commentateurs, nous pouvons considérer le musement comme l'activité cognitive la plus propre au monologue intérieur. Contrairement aux romans du genre *whodunnit*, qui représentent et induisent une modalité d'interprétation diagnostique, et contrairement aux romans d'aventures, qui induisent une modalité d'interprétation pronostique, le monologue intérieur trouve dans le « musement » le type d'activité cognitive recherchée par le lecteur de ce genre de romans. Dans le monologue intérieur, l'image de la pensée produit un état d'esprit particulier que Baroni aurait négligée dans son étude de la tension narrative. Comme nous l'avons vu, le monologue intérieur conduit le lecteur à se poser des questions de type pronostique et diagnostique, mais l'essentiel de l'effet qu'il produit vient d'une modalité d'interprétation qui dépasse le diagnostic³⁰⁵.

Lorsque Peirce introduit le musement, son but est de montrer que l'esprit, laissé libre de vaquer à n'importe quelle pensée, est naturellement conduit à réfléchir à la psychologie, à la science et à la théologie.

L'ipséité, la reconnaissance de soi

Si le musement est donc le lieu propice aux problèmes d'ordre philosophique, tournons-nous maintenant, pour aborder le problème du sens, vers les théories de Ricœur, qui, en s'appuyant sur *Mrs Dalloway* ainsi que sur *À la recherche du temps perdu* (deux textes que, à l'instar de Ricœur, nous considérons comme des exemples canoniques du genre du monologue intérieur), a exploré les problèmes philosophiques reliés à la question de l'identité personnelle. La

³⁰⁵ Baroni identifie un des aspects du musement à la « surprise », notamment l'absence de téléologie et la « rétroduction ». Il semble toutefois que le concept de surprise soit moins bien défini par Baroni que celui de pronostic et de diagnostique, car y sont mêlées les surprises momentanées et les surprises qui s'étirent sur l'ensemble d'un récit, comme chez Kafka. Toutefois, le musement produit lui aussi des surprises momentanées, comme le diagnostique et le pronostic, mais il le fait soit par les liens étranges qu'il réalise, soit par son rapport avec le souvenir le plus récent, c'est-à-dire avec la trame événementielle chronologique autour de laquelle les souvenirs et les fabulations gravitent.

reconnaissance impossible, qui est une des thématiques centrales du monologue intérieur, trouve une conceptualisation très importante dans les travaux de Ricœur sur l'identité.

Nous allons donc tenter un rapprochement entre *Testament*, le roman de Vickie Gendreau, et la question de l'identité personnelle telle qu'elle est pensée par Ricœur. Les ressemblances formelles, d'abord stylistiques puis narratives, que les analyses de celui-ci aident à établir entre *Mrs Dalloway* et *Testament* permettent de voir comment le concept d'identité *ipse* éclaire le sens du roman de Gendreau.

La trame de *Testament* est simple : une jeune femme décède d'un cancer du cerveau à l'âge de 23 ans et lègue à quelques-uns de ses proches des clés USB contenant des textes poétiques qui leur sont adressés. Toutefois, à la lecture de ces textes se mêlent les réactions de ceux qui les reçoivent ainsi que, parallèlement, la description des symptômes, des traitements et des angoisses avec lesquels la jeune femme est aux prises avant sa mort. Superposant ainsi plusieurs points de vue, plusieurs événements, plusieurs thématiques, le roman cherche à communiquer les mouvements browniens d'une conscience inquiète, immergée dans son époque et confrontée à sa disparition imminente. Il s'agit, en somme, d'un long enchevêtrement de monologues.

Testament est une réponse poétique à cette mort qui ne peut empêcher le personnage principal du roman de croire obstinément en la vie, même lorsque celle-ci est triste ou blessante : « La vie est vulgaire et elle continue »³⁰⁶, affirme la narratrice alors qu'elle réfléchit au suicide d'un de ses amis. Vickie ressasse les heures qui ont suivi la nouvelle du suicide et le peu d'effet que cela a eu sur elle, et ce, malgré ses efforts pour ressentir une émotion, pour trouver dans sa mémoire des images prégnantes : « Tu fouilles dans tes souvenirs, tu arrives

³⁰⁶ Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, 2012, p. 27.

juste à te souvenir des détails inutiles, des moments insipides. »³⁰⁷ Elle est davantage troublée par son absence d'émotion que par le décès lui-même. Elle en vient à abandonner ses tentatives pour éprouver de la tristesse et décide de vaquer à ses occupations :

Quelqu'un est mort, quelqu'un que tu as connu, et ça ne t'empêche pas d'aller boire une bière entre amis [...]. Tu te dis que toi quand tu vas mourir tu voudrais que les gens ne puissent pas faire ces choses-là, que ça ait plus d'effet sur eux. Tu veux, tu veux tellement pouvoir donner l'exemple, mais tu n'es pas capable. Tu es triste, mais pas assez.³⁰⁸

Vickie cherche à trouver son *σπλάγχνον*, son soi profond. Mais elle ne se reconnaît pas dans ce qu'elle vit.

À un certain niveau, les préoccupations quotidiennes semblent avoir le dessus sur la mort, comme le dit Ricœur — « la mondanité du monde l'emporte sur la mortalité de l'être-là »³⁰⁹ —, qui puise ici son vocabulaire chez Heidegger, lequel oppose, d'une part, les préoccupations quotidiennes dans lesquelles l'être humain se trouve plongé la plupart du temps et, d'autre part, les questions existentielles qui lui traversent l'esprit comme des éclairs d'authenticité momentanée.

D'une certaine manière, comme pour *Mrs Dalloway*, le vrai drame de *Testament* se joue précisément dans cette tension intérieure entre le profond et le superficiel, entre le sacré et le profane, entre l'important et le trivial. À ce sujet, un des commentaires de Ricœur à propos de *Mrs Dalloway* s'applique parfaitement à *Testament* : « L'art de la fiction consiste ainsi à tisser ensemble le monde de l'action et celui de l'introspection, à entremêler le sens de la quotidienneté et celui de l'intériorité. »³¹⁰ Ce genre d'analyse donne une grille de lecture utile pour comprendre la composition de *Testament* :

Thomas se passait un tie-wrap autour du cou. Au même moment, dans mon ordinateur, Uffie poussait des portes et des figurants hors de son chemin. Thomas se pendait avec son tie-wrap autour du cou. Dans mon ordinateur, j'écrivais : Ryan Gosling est tellement sexy. Thomas mort attendait qu'on découvre son corps

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁰⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 239.

³¹⁰ *Ibid.*, t. II, p. 195-196.

et moi, au même moment, j'achetais de grandes plumes blanches, un tutu blanc et un masque pour mon costume de cygne dans un magasin de la rue Mont-Royal. Toujours ces guenilles. Toujours ces contrastes. Toujours ce maquillage. Tel est mon drame : les vulgarités de la vie me rattrapent tôt ou tard, si pas aujourd'hui, demain, si pas tout de suite, tout à l'heure.³¹¹

Toujours un contraste, donc, entre la quotidienneté moyenne et la mort. Ici, les contrastes rythment le discours. Les monologues progressent en se balançant d'un extrême à l'autre : « J'ai envie de manger des cornichons. De m'immoler devant un parlement. »³¹² Cette oscillation donne une texture à la prose. La tension narrative s'établit à ce niveau, dans l'aller-retour entre les deux extrêmes.

Le style de l'écrivain est le premier aspect du livre auquel le lecteur est confronté. Plus encore que les thèmes eux-mêmes, c'est leur contraste qui intrigue, même si l'on ne sait pas toujours où le texte nous conduit. Comme nous l'avons vu, dans ses commentaires sur Virginia Woolf, Booth nous rappelle que le plus important, chez cette auteure, n'est pas l'histoire racontée, mais plutôt la sensibilité des personnages à travers lesquels le lecteur apprend les événements : « *We read forward almost as much to discover further instances of sensibility as to discover what happens to the characters. The revelation of the whole, such as it is, is of the overall feeling rather than the meaning of events.* »³¹³ On peut dire la même chose de *Testament* : ce qui compte, c'est d'abord la sensibilité des personnages, parce que, en fait, il n'y a pas vraiment d'histoire. Le livre, qui débute par l'annonce du cancer, se termine par la « célébration de vie »³¹⁴ de Vickie, c'est-à-dire par ses funérailles, mais l'essentiel du roman n'est pas chronologique, les personnages n'apparaissent pas dans le récit en fonction de la

³¹¹ Vickie Gendreau, *op. cit.*, p. 71.

³¹² *Ibid.*, p. 127,

³¹³ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 143-144. « Nous lisons presque autant dans le but de découvrir de nouveaux exemples de sensibilité que pour comprendre ce qu'il va arriver aux personnages. La révélation du sens global, telle qu'elle est, dépend davantage d'une émotion générale que du sens des événements. » Je traduis.

³¹⁴ Vickie Gendreau, *op. cit.*, p. 153.

causalité des événements racontés, mais plutôt selon leur sensibilité, selon ce qu'ils évoquent au sujet du personnage principal :

[Avec] le roman du courant de conscience[,] le rapport entre intrigue et personnage paraît alors s'inverser : au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage. C'est alors que l'identité de ce dernier, échappant au contrôle de l'intrigue et de son principe d'ordre, est mise véritablement à l'épreuve.³¹⁵

La seule quête est donc identitaire. Mais les réponses à la question « qui suis-je ? » sont recherchées non pas du côté de l'action des personnages, de ce qu'ils font, mais du côté de leur sensibilité, de ce qu'ils pensent et ressentent. C'est pourquoi la narratrice ne trouvera aucune réponse : « Vie qui quoi ? Vickie Personne. Je suis tout le monde et personne en même temps. »³¹⁶ Or, cette crise identitaire qui laisse sa marque sur la prose, qui régit la construction phrastique des monologues, comme nous venons de le voir, organise aussi l'enchevêtrement des monologues.

L'entrée du lecteur dans le monde du texte se faisant à travers une dizaine de consciences individuelles, les propos de chaque personnage sont sans cesse contredits et mis en doute. Ainsi, la « célébration de vie » de Vickie, c'est-à-dire ses funérailles, est présentée au lecteur à travers le personnage d'Anna, qui observe et commente intérieurement ce qui se passe autour d'elle : « ANNA — On est tous réunis au parc Laurier pour la célébration de vie. Tout le monde boit du fort. [...] Catherine boit du vin avec Samson. Ils ont acheté une poupée gonflable au sex shop. Elle est dans le sac rouge sur la table. »³¹⁷ La remarque sur la poupée gonflable semble anodine. Pourtant, le lecteur sait que, contrairement à ce qu'affirme Anna, la poupée gonflable n'a pas été achetée dans un sex shop. Elle provient en fait de Vickie, qui l'avait léguée à Catherine environ 75 pages plus tôt : « CATHERINE —L'enveloppe a une

³¹⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 176.

³¹⁶ Vickie Gendreau, op. cit., p. 41.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

forme étrange. Ça fait un tas sur mon comptoir. [...] Il y aurait plus qu'un document, ça c'est certain. J'éventre l'enveloppe. La forme que je devinais, c'était une poupée gonflable. »³¹⁸ On peut donc appliquer au monologue d'Anna, qui clôt le roman, le commentaire formulé par Cohn à propos du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* :

Le fait aussi que nous sachions tant de choses que [le personnage] sait avant d'entendre sa voix silencieuse accroît notre plaisir, grâce aux multiples superpositions qu'on peut faire entre son monologue et le reste du livre, mais plus important encore, le fait que nous sachions tant de choses que [le personnage] *ne sait pas* ajoute à la lecture une dimension d'ironie dramatique.³¹⁹

Cet élément discordant entre le discours d'Anna et celui de Catherine semble avoir été placé là, en fin de roman, en guise d'envoi, comme une mise en garde finale à l'adresse du lecteur, pour lui rappeler de ne se fier à aucun des monologues, qu'il n'y a pas de point de vue vrai.

Les discordances viennent parfois, comme dans l'exemple d'Anna, d'un réalisme épistémologique : les personnages ne peuvent pas connaître ce que les autres ont vécu en leur absence. Mais, comme le dit très bien François Zourabichvili, la mésestente est aussi constituante de l'intimité à deux :

ce qu'on appelle couple est d'abord mémoire double, divisée mais néanmoins à deux, divisée d'être à deux (deux mémoires supprimeraient le malentendu, mais il n'y aurait plus de couple). En effet, ma mémoire implique en l'occurrence la mésestente d'une autre, c'est-à-dire des souvenirs tels que l'autre me dise, d'un démenti de principe : « ce n'est pas ça. »³²⁰

On vit les choses à deux : je suis dans les souvenirs de l'autre au même titre que l'autre est dans les miens, mais le contenu de nos deux mémoires n'est pas complémentaire. Par exemple, dans *Testament*, Stanislas, l'« homme que [Vickie] aime, mais qui ne [l]'aime pas »³²¹, oppose à plusieurs reprises sa vision des événements à celle de Vickie. Celle-ci écrit à Stanislas : « Tu dis : Je trouve ça cute une fille qui écrit. C'est comme un chat qui joue du piano. Tu as dit que

³¹⁸ *Ibid.*, p. 78-79.

³¹⁹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 245. L'auteure souligne.

³²⁰ François Zourabichvili, « Le Soi, épreuve et témoignage », *Rue Descartes*, n° 43, 2004, p. 125, <<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-1-page-120.htm>>.

³²¹ Vickie Gendreau, *op. cit.*, p. 139.

c'était une joke, j'ai dit que ce n'était pas drôle. Je fais meow et je joue du piano. »³²² À la lecture de ce texte, Stanislas pense : « Ça ne finira ainsi jamais. Je lui ai expliqué que c'était une joke. Je lui ai dit qu'elle déformait mes propos. Elle m'a répondu quelque chose de flou. »³²³ Les souvenirs impliquant deux personnes se contredisent généralement. Naturellement, c'est dans les relations sentimentales que les discordances sont les plus évidentes. À travers un enchevêtrement de monologues, les points de vue des personnages les uns sur les autres en viennent à se démentir mutuellement.

Dans le texte intitulé « Nipple Kidman.com », Vickie explique qu'elle aurait su pardonner à Stanislas son infidélité si elle avait cru qu'il l'avait quittée par amour pour une autre : « Il y a des choses qui nous dépassent. L'amour en est une, ça je le sais. L'affaire, c'est que je le connais Stanislas, il s'en crisse. Il veut juste saucer sa graine. [...] Il n'existe pas de douche assez volumineuse pour contenir tout mon dégoût. »³²⁴ Puis, à la lecture des textes, Stanislas se défend d'être tel que Vickie le dépeint : « Je passe pour un chien sale. Elle dit qu'elle a pris plein de douches à cause de moi. Mais au fond, j'ai su mériter son amour, jusqu'à la fin. [...] Beaucoup trop intense comme fille. »³²⁵ Avec la dernière remarque de Stanislas, c'est le jugement de Vickie sur Stanislas qui est discrédité.

Le discours des amants est très versatile. Il met en évidence le fait qu'il est toujours possible de voir les gens de plusieurs façons en même temps. Stanislas passe à plusieurs reprises de l'admiration au dégoût en lisant les textes que Vickie lui a légués. D'abord, il s'exclamera : « Pourquoi je ne t'aime pas ? Sérieux. Tu es parfaite. »³²⁶ Puis, deux pages plus

³²² *Ibid.*, p. 46.

³²³ *Ibid.*, p. 47.

³²⁴ *Ibid.*, p. 19.

³²⁵ *Ibid.*, p. 37.

³²⁶ *Ibid.*, p. 50.

loin : « Tu dis que tu es personne et tout le monde en même temps pour faire cute, mais en réalité tu n'es rien. Tu es du pus, c'est ça que tu es. »³²⁷ Évidemment, tous les monologues sont inventés par l'auteure, et le livre ne s'en cache pas. Stanislas dira : « Tu prends mes cordes vocales, tu en fais du macramé. Tisse, petite conne. Tisse toujours plus. Fais-moi dire tout ce que tu espères entendre. »³²⁸ Mais cela montre justement qu'au fond, c'est l'auteure qui hésite entre des points de vue irréconciliables sur elle-même, qu'elle place dans chacun des personnages.

Testament, plutôt que de raconter *une* histoire au sujet du personnage principal, fait cohabiter une série d'histoires hétérogènes, discordantes, non synoptiques. Au lieu d'une « histoire cohérente et acceptable », il ne reste que « des bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables »³²⁹. Comme le dit Ricœur, dans les romans du courant de conscience, l'alternance des monologues intérieurs

confère une épaisseur psychologique aux personnages, sans jamais toutefois leur conférer une identité stable, tant les aperçus des personnages les uns sur les autres et sur eux-mêmes sont discordants; le lecteur est laissé avec les pièces détachées d'un grand jeu d'identification des caractères, dont la solution lui échappe autant qu'aux personnages du récit.

Testament pourrait ainsi être abordé comme un dispositif narratif qui permet d'explorer la question de l'identité personnelle sur un plan philosophique. En effet, « ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme une mise à nu de l'ipséité »³³⁰. Mais qu'est-ce que l'ipséité ?

L'ipséité, c'est « l'identité comprise au sens d'un soi-même »³³¹ Ricœur distingue trois types d'identité. Le premier type est l'identité en tant que *mêmeté*, l'identité *idem*. Les

³²⁷ *Ibid.*, p. 52.

³²⁸ *Ibid.*, p. 50.

³²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 444.

³³⁰ *Id.*, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 177-178.

³³¹ *Id.*, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 443.

personnes restent les mêmes, elles présentent des traits connus et réidentifiables à travers le temps. C'est une identité de la stabilité, de l'absence de changement. Mais comme pour le bateau de Thésée qui ne cesse de se transformer au fil des travaux effectués par les Athéniens (au point qu'on se demande s'il s'agit toujours du même bateau), les humains se transforment au cours de leur existence. Il est donc parfois difficile, voire impossible, d'identifier un élément, un trait de caractère, un substrat quelconque qui accompagne la personne d'un bout à l'autre de sa vie. Pour Ricœur, le lien entre les différents états d'une même personne s'exprime alors par le récit que l'on peut faire de ses transformations, par le récit de la vie de cette personne en question. C'est le second type d'identité : l'identité narrative :

Dire l'identité d'un individu [...], c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action? *qui* en est l'agent, l'auteur? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative*. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution [...].³³²

Mais l'identité narrative est elle aussi fluctuante. Ricœur rappelle que,

de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (lesquels, du même coup, ne méritent plus d'être appelés les mêmes événements), de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées.³³³

Ainsi, « l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille »³³⁴. Gendreau le montre abondamment par une dizaine de récits non synoptiques sur sa personne, tous divergents. C'est alors qu'entre en jeu le troisième type d'identité, *l'ipséité*. L'ipséité, c'est-à-dire le *soi*, est cette instance qui va réagir aux différentes interprétations possibles en faisant mentir celles qui lui déplaisent et en tentant de fonder par ses actions celles vers lesquelles il incline davantage. *Quel genre de vie est-ce que j'aimerais avoir vécue?*, telle pourrait être l'épigraphe de l'ipséité.

³³² *Ibid.*, p. 442-443.

³³³ *Ibid.*, p. 446.

³³⁴ *Ibid.*

C'est la question qui guide les choix d'un sujet libre et responsable qui envisage sa vie en se projetant au-delà de sa mort. Ainsi, la mortalité de l'être-là, que Ricœur oppose à la mondanité du monde, est le moment propre à l'ipséité.

Il appartient donc à l'ipséité de choisir entre les multiples interprétations possibles de soi, c'est-à-dire entre les diverses identités narrativement construites par lui ou par les autres sur sa personne. Que vont faire les autres lorsque je vais mourir ?, se demande Vickie. Vont-ils vaquer à leurs occupations comme si de rien n'était ? Elle craint que sa mort soit « *uneventful* »³³⁵, comme l'effeuillage de la « belle Tatiana ». Elle espère que, quand elle va mourir, les gens ne resteront pas indifférents, que sa mort aura de l'effet sur eux. Ce genre de considération relève du domaine de l'ipséité.

On peut donc dire que *Testament*, en tant qu'œuvre littéraire, est le fruit de cette crainte, celle de passer inaperçue, de mourir sans faire de vagues. Il est une réplique poétique à la mort. Devenir auteure était pour Vickie Gendreau un choix existentiel, une manière de façonner sa vie pour que le monde conserve d'elle une image excellente, une identité narrative qui lui apporte du bonheur. Ainsi, *Testament* ressemble à *À la recherche du temps perdu*, car le livre que le lecteur tient entre ses mains est le fruit de la quête identitaire mise en scène dans le livre même, une sorte de métalepse. La tâche a dû être pénible : écrire dans une course contre la mort, affaiblie par la maladie et les traitements. Mais c'est précisément ça, l'eudémonisme : faire ce qu'il faut, quand il le faut, comme il le faut, pour pouvoir s'estimer soi-même en se racontant sa vie.

Le fait d'observer dans *Testament* le thème de l'ipséité permet de mettre en relief certains aspects de ce concept difficile à cerner. Si l'on ose spéculer sur l'ipséité en s'écartant

³³⁵ Vickie Gendreau, *op. cit.*, p. 15.

un peu de Ricœur, on peut imaginer que l'ipséité est cet espace ouvert par les discordances narratives. Elle apparaît de la même manière que la vision binoculaire :

Ainsi, Gilbert Simondon montre comment la vision binoculaire est la solution d'un problème posé par la coexistence de dimensions divergentes (les visions de l'œil droit et de l'œil gauche) dont les singularités — les potentiels divergents, disparates — sont intégrées dans une troisième dimension, la profondeur, qui englobe les deux premières.³³⁶

C'est pourquoi les romans où s'enchevêtrent les monologues intérieurs, par l'effet cubiste qu'ils produisent sur l'univers diégétique, en viennent à mettre à nu l'ipséité. L'ipséité se déploierait entre les récits contradictoires sur la personne, car c'est la multiplicité des interprétations divergentes qui donne la liberté de choix essentielle à l'apparition de l'identité *ipse*. Lorsqu'une seule identité narrative s'offre, l'ipséité n'aurait pas à se manifester, car le choix s'imposerait de lui-même. Mais, comme le dit Zourabichvili, « L'agitation qu'on appelle "moi" serait cette course confuse d'interprétation non-coïncidente, peut-être l'idée d'un certain corps... »³³⁷ En effet, une critique souvent adressée à Ricœur est qu'en opposant l'ipséité à la mêmeté et à l'identité narrative, il en vient presque à réduire l'ipséité à une identité vidée de tout contenu. Que reste-t-il en fait de la personne lorsqu'on la dépouille de sa mêmeté et de toutes les identités narratives, bref lorsque l'on met à nu l'ipséité?

On s'aperçoit, dans *Testament* comme dans les autres récits du même genre, que le milieu dans lequel évolue l'individu est constitutif de son ipséité. Nous ne sommes pas dans le monde comme un poisson dans un aquarium. Le corps et le monde ainsi que tous les objets avec lesquels nous interagissons au quotidien font partie du soi :

Les fictions littéraires [...] restent des variations imaginatives autour d'un invariant, la condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi et le monde. [...] En outre, en vertu de la fonction médiatrice du corps propre dans la structure de l'être dans le monde, le trait d'ipséité de la corporéité s'étend à celle du monde en tant que corporellement habité. Ce trait qualifie la condition terrestre en tant que telle et donne à la Terre la signification existentielle que, sous des guises diverses, Nietzsche, Husserl et

³³⁶ Stéphane Llères, « Autrui et l'image de la pensée chez Deleuze », *Multitudes*, n° 25, 2006, p. 202-203, <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-2-page-199.htm>>.

³³⁷ François Zourabichvili, *loc. cit.*, p. 125.

Heidegger lui reconnaissent. La Terre est ici plus et autre chose qu'une planète : c'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde.³³⁸

On comprend donc que ces romans sont aussi des portraits fidèles d'un lieu et d'une époque. En éclairant une identité individuelle, ils jettent un éclairage sur tout un milieu. Dans *Mrs Dalloway*, Clarissa Dalloway est un « *class symbol* »³³⁹. En présentant la vie intérieure de Léopold Bloom, *Ulysse* fait le portrait de la ville de Dublin en 1904. Vickie est aussi un symbole de son milieu et de son époque. Elle écrit : « Montréal saigne et j'écris avec son sang. »³⁴⁰ *Testament*, en plus d'explorer ou, plutôt, parce qu'il explore l'identité de Vickie, jette un éclairage cru sur le milieu littéraire *underground* montréalais de 2012. En tentant de répondre à la question « qui suis-je ? » (« Vie qui quoi ? »), elle produit une puissante image de cette sous-culture. L'ipsité est donc solidaire des contingences de son milieu.

Or, le milieu concret auquel est intégrée Vickie sert également dans *Testament* de principe d'organisation. L'ouverture simultanée des différentes enveloppes déposées çà et là à Montréal place le roman, comme plusieurs grands monologues intérieurs (on pense à des romans de Dos Passos ou de Simon), dans la catégorie de l'écriture de la simultanéité : « Loin de n'être qu'une technique narrative, la simultanéité romanesque, utopie des volontés unanimes ou conscience contemporaine d'un monde pluriel et divisé, met en scène les visages contradictoires de notre modernité. »³⁴¹ C'est le milieu qui, se substituant à la temporalité, met en lien les événements les uns avec les autres et permet « le retentissement d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire »³⁴².

³³⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 178.

³³⁹ Id., *Temps et récit*, t. II, op. cit., p. 196.

³⁴⁰ Vickie Gendreau, op. cit., p. 114.

³⁴¹ Dominique Viart, *Jules Romains et les écritures de la simultanéité (Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, 4^e de couverture.

³⁴² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, op. cit., p. 211.

Enfin, c'est aussi le milieu qui fait vibrer le sujet, qui le fait osciller entre les préoccupations quotidiennes et les questions existentielles, créant les mouvements intérieurs que nous avons observés dans la prose de Gendreau. « Pure vibration, l'intime requiert sans doute autre chose que soi pour vibrer, mais ne se reconnaît que dans une puissance unique de vibrer, et qui vibre de tant vibrer. »³⁴³ Le sentiment d'identité des personnages dans le texte de Gendreau provient justement de cette puissance unique de vibrer. Mais ce qui met en branle le psychisme, c'est le milieu. On revient ainsi en conclusion aux premières observations sur le style de Gendreau, qui prend maintenant tout son sens à la lumière de la réflexion autour de la notion d'ipséité.

Anaplodiplose et métalepse

Ainsi, la reconnaissance inaboutie est au centre du monologue intérieur. Elle explique à la fois la forme et le fond du récit. D'une part, en ce qui a trait à la forme, les sensations, les souvenirs et les fabulations sont les éléments qui découlent d'une reconnaissance inaboutie de l'objet. C'est ce qui amène la pensée à se déployer et à produire le musement. D'autre part, la reconnaissance inaboutie est au centre du sens que prend le monologue intérieur. Il s'agit d'une *anagnorisis* profonde, touchant à l'identité, à l'*σπλάγγνον*, au soi profond.

Toutefois, comme nous l'avons vu, les problèmes soulevés par le genre du monologue intérieur ne sont pas exclusivement psychologiques. La vraie question est plutôt de savoir comment produire une œuvre d'art à partir de ce type de matériau³⁴⁴, de trouver une forme capable de transmettre une impression d'unité et d'ordre tout en imitant le chaos apparent des libres associations :

³⁴³ François Zourabichvili, *loc. cit.*, p. 123-124.

³⁴⁴ Voir Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 84.

*The problem of form for the stream-of-consciousness novelist is the problem of how order is imposed on disorder. He sets out to depict what is chaotic (human consciousness at an inchoate level) and is obligated to keep his depiction from being chaotic (to make a work of art).*³⁴⁵

En effet, bien que la libre association puisse en droit se poursuivre à l'infini, le roman doit, quant à lui, avoir un début, un milieu et une fin. En effet, même si l'histoire n'est pas soumise à la téléologie, le récit, lui, est toujours soumis à un principe téléologique. Même si on raconte une reconnaissance qui n'aboutit jamais, l'auteur doit tout de même guider le lecteur jusqu'à la fin de son discours et lui donner un sens de complétude. Voici comment Meir Sternberg exprime la chose :

Évidemment, le monde narré est susceptible d'être dépourvu de fin, dans les deux sens du terme *telos*, limite ou but; mais le discours narratif est toujours dirigé par une fin dans les deux sens, même quand il vise à narrer l'« infinitude » du monde : son temps circulaire ou son absurdité. Pour échapper à la téléologie de la communication, une telle ontologie devrait rester irracontée.³⁴⁶

Double contrainte, donc, que celle d'intégrer l'absence de fin (dans les deux sens du terme) de l'histoire dans un récit qui, pour être communicable, doit avoir une fin (dans les deux sens du terme).

Il semble que Joyce se soit justement préoccupé de ce problème dans sa composition du monologue final d'*Ulysse*. En effet, Cohn nous rappelle que, pour son auteur, la section « Pénélope » d'*Ulysse* n'aurait « ni commencement, ni milieu, ni fin »³⁴⁷. Ce monologue intérieur, *locus classicus* du genre, est donc un récit sans téléologie.

De plus, Joyce pensait ce long monologue comme étant infini en droit. Il cherchait à exprimer par celui-ci « l'« infinitude » du monde » :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 85. « Le problème de la forme pour les auteurs de monologue intérieur revient à imposer un ordre au désordre. Il se donne comme objectif de représenter ce qui est chaotique (la conscience humaine à son niveau subliminal) et doit empêcher ses descriptions de devenir chaotiques (pour en faire une œuvre d'art). » Je traduis.

³⁴⁶ Meir Sternberg, « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, automne 1992, p. 512.

³⁴⁷ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 245.

Les deux « schémas » explicatifs de Joyce ajoutent encore un critère qui met « Pénélope » à part : à la différence de toutes les autres sections, qui se voient attribuer un horaire précis, la rubrique « Temps » ne mentionne rien pour la dernière section sur l'un des schémas, et lui attribue l'infini (« 8 ») sur l'autre.³⁴⁸

Non seulement Joyce voulait faire de « Pénélope » le récit d'une histoire sans téléologie et représenter un temps infini, mais il cherchait aussi à donner l'impression d'un temps circulaire :

[Joyce] emploie ailleurs, dans une lettre bien connue adressée à Frank Budgen, une **métaphore circulaire** qui souligne encore mieux l'autosuffisance de l'épisode : « Il commence et se termine sur le oui féminin. Il tourne comme la planète elle-même, lentement, sûrement, uniformément, traçant cercle sur cercle. »³⁴⁹

Ainsi, cette expérience impossible à raconter selon Sternberg (« infinitude » du monde, temps circulaire et absence de fin) est bel et bien l'effet recherché par le monologue intérieur de Molly Bloom et par tout le genre qui lui est associé.

La solution pour échapper à l'impossibilité de raconter ce type d'expérience est justement contenue dans l'affirmation de Joyce selon laquelle le monologue de Molly « commence et se termine sur le oui féminin ». Il s'agit donc d'une anaplodiplose, c'est-à-dire la « reprise, à la toute fin d'une œuvre, du motif, de l'événement ou de la configuration initiale décrite dans l'incipit »³⁵⁰.

En quoi l'anaplodiplose, qui ramène le lecteur au début de l'œuvre, est-elle une forme qui épouse les histoires sans fin (dans les deux sens du terme) ? On a vu avec *Le voyeur* que le monologue intérieur ressemble au conte-tronqué, dans lequel « l'incertitude n'est pas totalement levée »³⁵¹. Baroni remarque que ces contes sans fin sont utilisés comme envoi dans les recueils de contes, car ils invitent le lecteur à reprendre la lecture du livre une seconde fois :

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce récit incomplet, ainsi que nous en informe Heiz Rüneke, apparaissait toujours, à partir de son insertion dans le recueil des Grimm en 1815 et dans les éditions successives, dans la position stratégique de clôture du recueil :

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ « Anaplodiplose », <<https://fr.wiktionary.org/wiki/anaplodiplose>>.

³⁵¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative, op. cit.*, p. 365.

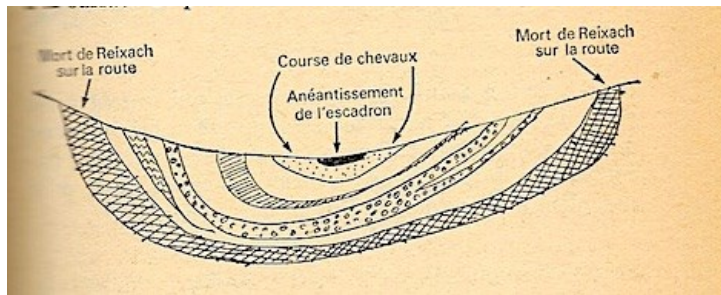
Le conte-attrape (*Vexiermärchen*) doit sa position particulière [dans le recueil] à son invitation indirecte à la relecture et à son contenu interprétable qui met au jour le sens profond et nébuleux (*unausdeutbaren*) des contes.

Ce texte, qui n'est incomplet que du point de vue de l'action suspendue, configure donc un sens relativement clair : il s'agit d'une invitation à (re)soulever la couverture du livre (le terme « Deckel » peut avoir les deux sens de couverture ou de couvercle) pour y chercher les trésors qui s'y trouvent et qui réclament une collaboration active de l'interprète pour être révélés.³⁵²

Cette invitation à reprendre à nouveau la lecture du récit pour y mettre au « jour le sens profond et nébuleux » ne saurait mieux s'exprimer que par une conclusion qui replace le lecteur aux premiers moments du récit. Cette fermeture du récit sur lui-même permet de compenser l'incomplétude fondamentale de l'histoire et lui donne un principe d'unité.

C'est d'ailleurs à cette forme narrative, l'anaplodiplose, que Simon fait référence lorsqu'il explique le schéma de composition de *La route de Flandres* :

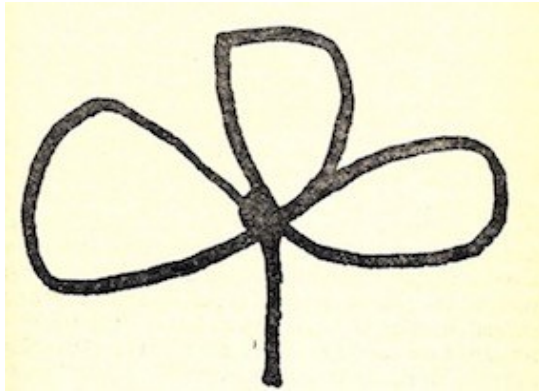
le roman s'ouvre et se ferme sur la chevauchée mortelle de Reixach sur la route, le centre exact du livre étant occupé par l'épisode de l'anéantissement de l'escadron surpris par une embuscade, épisode lui-même « cadré » par le début et la fin de la course d'obstacles que dispute et perd Reixach [...]. Divers épisodes, différents thèmes [...] apparaissent et réapparaissent de part et d'autre de l'élément central, l'ensemble se présentant en somme un peu comme ces coupes de terrains au centre desquels on trouve un puits artésien et dont les différentes couches superposées [...], toujours présentes en profondeur, affleurent à la surface de part et d'autre du puits.³⁵³



Cette image, celle du puits artésien, est accompagnée d'une autre image, celle du trèfle :

³⁵² *Ibid.*, p. 369-370.

³⁵³ Claude Simon, « La fiction mot à mot », *loc. cit.*, p.1199.



Simon l'explique ainsi :

les cavaliers dans leur errance (ou le narrateur errant dans sa forêt d'images) repassent par ou reviennent toujours à ces points fixes que sont Corinne ou, topographiquement, le cheval mort au bord de la route, suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier.³⁵⁴

Ainsi, pour Simon, le monologue intérieur de Georges (« le narrateur errant dans sa forêt d'images ») le conduit à faire des boucles qui repassent par les mêmes points encore et encore, tout comme le monologue de Molly qui est comparé « aux enroulements successifs d'une spirale »³⁵⁵.

Cette façon de revenir sur certaines scènes, sur certaines images ou sur certains thèmes est le second élément qui permet au monologue de garder une certaine unité. En effet, les associations peuvent en droit se faire entre n'importe quels éléments. Mais il doit y avoir quelques thèmes qui unifient les associations. C'est d'ailleurs ce qu'affirme la narratrice de *Putain* : « ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ? »³⁵⁶ C'est également le nombre de thèmes auquel se réfère Georges dans *La route des Flandres* lorsqu'il décrit la psychologie de sa mère : « cela [la généalogie familiale] — avec

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 1196.

³⁵⁵ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 248.

³⁵⁶ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 17.

son endémique jalousie, son horreur de vieillir et les questions de cuisine ou d'office — faisait partie des trois ou quatre thèmes autour desquels sa pensée semblait graviter »³⁵⁷. L'unité des thèmes et l'anaplodiplose donnent donc au monologue intérieur les moyens de produire une forme unifiée tout en exprimant « l'«infinitude» du monde : son temps circulaire ou son absurdité ».

L'autre type de conclusion vers lequel le monologue intérieur est appelé à se diriger est la métalepse littéraire. *À la recherche du temps perdu* en est l'œuvre emblématique, car ce monologue intérieur aboutit à la création de l'œuvre que le lecteur tient entre ses mains. Ce type de conclusion est heureuse, mais rare. On peut dire que *Testament* est aussi guidé par ce type de métalepse, puisque la jeune auteure, inconnue du public avant la publication de son premier roman, met en scène la production d'une œuvre littéraire provoquée par la mort imminente d'une jeune poète qui désire écrire une œuvre pour être reconnue avant de mourir. L'autofiction, par ce brouillage particulier entre la réalité et la fiction, est propice à ce type de monologues intérieurs heureux qui se concluent par métalepse. Évidemment, dans le cas d'un monologue intérieur particulièrement violent et malheureux comme *La route des Flandres* ou *Le Voyeur* (qui se conclut sur le traversier déjà présent dans l'incipit), l'auteur a tout intérêt à viser l'anaplodiplose. Sinon, comme pour Arcan, la fin malheureuse de l'autofiction qui mène à la métalepse peut avoir des conséquences tragiques.

Ainsi, dans cette première partie, nous avons exploré les différents effets propres aux monologues intérieurs tels qu'ils avaient été formulés par les premiers lecteurs.

³⁵⁷ Claude Simon, *op. cit.*, p. 50.

Tout d'abord, l'absence d'actions dans l'histoire des personnages s'explique, d'une part, par l'importance qu'acquiert le musement, cet état d'esprit dans lequel on tombe précisément lorsque l'esprit est désarrimé parce que le sujet s'occupe de tâches quotidiennes. D'autre part, le sens de la quotidienneté, qui est un des pôles de la prose monologique selon Ricœur, est le lieu des petites actions sans teneur dramatique. Il est nécessaire que le sens de la quotidienneté occupe une place importante pour mettre en lumière le combat que le soi profond mène contre elle.

Deuxièmement, la confusion du lecteur quant à la nature des événements racontés est en lien avec la reconnaissance problématique, tant celle du sujet par lui-même que celle des objets du monde. La diégèse n'est pas transmise au lecteur par une description objective et fiable des situations vécues par le personnage, mais par les sensations confuses éprouvées par lui.

Troisièmement, la difficile reconnaissance fait plonger le lecteur dans l'inconscient des personnages. Par l'enchaînement des sensations, des souvenirs et des fabulations, l'image de la pensée donne au récit une allure onirique qui avait été remarquée dès l'origine du genre.

Quatrièmement, l'impression d'un rapport obscur entre le sujet et le monde se comprend à travers la quête identitaire qui, une fois dépouillée de ses illusions sur la permanence d'une conscience ou encore sur l'unité d'un soi, en vient à révéler le lien intrinsèque entre le sujet et son milieu.

Finalement, le rapport à la diégèse que tisse le lecteur à travers le prisme de la conscience d'un personnage produit cette temporalité aberrante où les instants se creusent de l'intérieur. Cette temporalité non chronologique n'est que davantage appuyée par l'anaplodiplose ou par la métalepse qui donne une unité au récit. Bref, les impressions colligées par Dujardin dans son essai de 1931 restent d'actualité lorsque vient le temps de réfléchir au

monologue intérieur. Nous vérifierons dans la troisième partie si ces observations éclairent notre récit.

DEUXIÈME PARTIE

La ballade d'un schizophrène

I. Sur la route

Le volant, le bras de vitesse, les lumières bleuâtres du tableau de bord, les boutons pour les fenêtres sur la porte à gauche, le vent qui bourdonne dans le petit espace entrouvert pour laisser la fumée de cigarette sortir, la radio dont le volume est à zéro, le plafonnier allumé comme une veilleuse pour se protéger des fantômes dans la nuit, et ce petit univers, un utérus de métal et de verre, file à la vitesse de la mort sur une route droite et obscure à travers des champs recouverts de glace boueuse : l'Ontario.

L'heure est venue. Il faut arrêter d'y penser et passer à l'action, il faut tourner légèrement le volant vers la gauche pour traverser la ligne jaune qui divise la chaussée et BANG, foncer tête première dans le camion qui s'en vient face à moi. Et quoi après? Un grand silence blanc, ou encore rien du tout, ou même l'enfer? C'est pareil parce que...

...parce que je l'ai tuée, je l'ai frappée au visage et encore et encore une autre fois parce qu'une fois que c'était commencé je ne pouvais plus arrêter je devais continuer et son visage avait l'air triste alors j'ai compris que ça lui faisait de la peine que je la cogne et ça m'a donné envie de pleurer parce que je me serais attendu à la voir plutôt en colère mais elle était triste alors j'ai dit : je suis désolé et j'ai continué à la frapper pourtant si j'avais su que lorsqu'elle n'avait plus rien à cacher (parce qu'elle savait qu'elle allait mourir) elle exprimait de la tristesse en voyant que je la battais ah si seulement j'avais su qu'elle était comme ça sous son masque de mépris envers moi eh bien je ne l'aurais pas frappée mais une fois que c'était commencé il fallait continuer parce que je savais trop que si je la laissais partir elle voudrait appeler la police et m'attaquer physiquement et hurler pour alerter les voisins et m'enlever le droit de voir ma fille en fait quelque chose avait été enclenché et je ne pouvais plus revenir en arrière même si je le regrettais déjà donc j'ai frappé encore et encore de ma main gauche au

visage et je lui ai agrippé le manteau de ma main droite et je la retenais face à moi pour la frapper sans arrêt environ une quinzaine de fois d'affilée au moins quand j'ai arrêté elle ne réagissait plus elle est tombée par terre alors je me suis agenouillé pour l'empoigner au cou avec mes mains et l'étrangler parce qu'il fallait en finir mais c'était trop difficile de lui serrer le cou comme ça avec son visage ensanglanté qui touchait presque au mien comme lorsqu'on s'embrassait avant mais il était tout enflé par mes coups avec ses yeux fermés et éteints et avec le sang sur cette bouche que j'avais aimée mais qui était insupportable à regarder et mes pouces entraient dans la chair molle de sa gorge et ça lui aurait percé deux trous dans la peau en continuant de serrer je ne voulais pas ça parce que j'avais trop aimé son cou et ça me faisait mal de le déchirer alors j'ai dû la retourner sur le ventre et je me suis étendu sur son dos pour l'étrangler avec mon bras comme pour faire la prise de l'ours et pour être bien sûr que tout serait fini après et je me rappelle avoir pensé qu'il fallait attendre dix minutes comme ça pour être sûr qu'elle soit morte avec mes muscles crispés au maximum et raides comme une barre pendant que je fixais le cadran de la chambre à coucher de 10 h 9 jusqu'à 10 h 19 et dans ma tête je répétais sans arrêt je m'excuse je m'excuse je m'excuse...

Plus que deux secondes avant de tourner le volant. L'éclat des phares commence à m'éblouir et c'est tout le temps comme ça avec les poids lourds la nuit, c'est directement dans les yeux, éblouissant... Mes mains font mal à force de se crispier sur le volant mais je peux bien me les détruire, les mains, de toute façon c'est la dernière fois qu'elles servent. Allez, maintenant... Maman! Bébé! Jésus! Jésus... Mais le problème avec Jésus, c'est qu'il aime tout le monde. Il aime les pauvres, il aime les enfants malades. Mais il aime aussi les violeurs et les assassins, je peux pas faire confiance à Jésus pour... Allez! Il faut y aller maintenant! Maintenant!

Maintenant!!

fumer des cigarettes jusqu'à ce que les doigts jaunissent avec les gens laids stupides qui passent leur vie là et qui attendent le BS et qui s'achètent des cigarettes ou qui vont faire des dessins... de l'art... l'art des fous... ça a une bonne réputation, c'est bien vu par les bourgeois parce que ça fait chic et conscientisé mais on l'apprécie avant de l'avoir vu parce que c'est pas parce que t'es schizophrène que t'es un artiste oh non c'est pas tous des Michel-Ange et pas tous des Nelligan la plupart sont des idiots qui écoutent les infirmières et qui croient qu'ils vont guérir et qu'il y a de l'espoir c'est-à-dire l'espoir qu'on veut leur faire avaler à coup de pilules et de thérapies bidons oui l'espoir d'un bonheur moyen et égal ou l'espoir rationnel et volontaire inculqué aux fous dans une logique délimitée par les fonctionnaires d'un ministère bureaucratique alors que la seule chose qui peut sauver un damné c'est la chance ou l'amour et au moins dans le temps avec les religieuses qui battaient les malades il y avait la bonne vieille foi qui avait l'intérêt d'être aussi irrationnelle que nous, mais la guérison qu'on nous prépare dans les centres de jour avec des ergothérapeutes et des psychologues c'est la pire cochonnerie mentale c'est pourquoi il faut vraiment abêtir les foules à l'aide d'antipsychotiques et de lobotomies chimiques... c'est eux qui m'ont rendu malade avec leur pilule qui empêche de bander et ils m'ont volé les plus belles années de ma vie... combien de temps... combien d'années deux trois cinq je n'arrive plus à compter parce que le temps se mélange quand on est enfermé in et out dans un monde de couloirs d'hôpitaux et de gardes-malades qui apportent des cabarets de manger mou servi sur du plastique pour être sûr qu'un fou ne se lèvera pas avec une assiette brisée pour se trancher la gorge...

...mais je leur ai bien montré quand ils m'ont assez fait chier, je me suis débattu, je voulais sortir et je les ai confrontés... je suis allé directement au comptoir et j'ai dit : je veux sortir, je veux sortir, je veux sortir... non vous pouvez pas, qu'ils disent... je veux sortir... (c'était un cliché, un classique, je me sentais jouer un rôle) je suis pas fou, que je me mets à

crier... attendez qu'ils disent... (il faut toujours en mettre un peu et faire son cinéma question de divertir la foule en faisant un spectacle dans les règles de l'art pour injecter de la vie dans la salle commune où les malades en jaquette se traînent les pieds) je suis pas fou je veux sortir! les gardes-malades qui arrivent : qu'y a-t-il... je sors, je ne suis pas fou... il veut sortir... mais calmez-vous... on me pose une main sur l'épaule et je réagis brusquement... je dis non et je fais un mouvement... on m'attrape, des hommes, d'où sortent-ils?... ils m'amènent en arrière... c'est la table de contention... non pas ça... je mords... ils m'ont déposé dessus... je l'avais déjà vue, c'est un filet pour tout le corps avec des fermetures Éclair sur une civière... j'essaie de mordre... pas capable, je crache... Laissez-moi sortir... (un bon spectacle que je donne, comme dans les films) ils zippent les fermetures Éclair et je suis pris... peux plus bouger... je tords le cou pour leur cracher dessus... je suis pas fou (j'ai l'impression que cette phrase hurlée maintenant semble indiquer plutôt le contraire de ce qu'elle veut dire) j'essaie de cracher dessus, le crachat me tombe sur l'épaule, coule sur ma joue, dans mon cou... on me pique... rideau fin...

...le lendemain, fumer des cigarettes dans le fumoir... j'ai un nouveau bracelet d'hôpital... je me sens bizarre mais d'où me vient cette contrition, je n'ai même pas souffert... ou si peu... ressenti de la colère seulement... et les autres malades qui me regardent... sont-ils de mon bord... qu'ont-ils pensé de mon spectacle... ont-ils compris que je jouais...

Mais maintenant, ça n'est plus un jeu, c'est pour de vrai, ce que tu vois là mon homme c'est pour de vrai, en chair et en os, pour de vrai. Regarde! Elle est morte. Le sang sur mes jointures, le sang sur son visage comme endormi, c'est pour de vrai.

Le volant, le bras de vitesse, les lumières bleuâtres du tableau de bord. Encore des champs glacés et des feuillus sans feuilles et des conifères, et mes phares avant qui ouvrent comme un cône lumineux blanc devant moi. Et quand je roule sur la route ici, je me sens

comme si je flottais dans l'espace, parmi les millions de systèmes solaires, il y a une petite planète d'où la vie peut regarder les étoiles briller. Des éternités ont passé sans qu'il n'y ait de vie et si elle disparaissait à nouveau, il ne se serait rien passé du tout. Je vois en haut de ma tête dans le ciel les centaines d'étoiles qui ressemblent à des petits flocons qui flottent en scintillant depuis des milliards d'années. Les étoiles sont à des années-lumière d'ici. On pense à ça tard le soir après avoir fumé un joint, mais c'est une chose de le dire et c'en est une autre de le sentir dans ses tripes c'est-à-dire qu'on est des atomes formés dans d'autres systèmes solaires, dans d'autres galaxies. Je peux sentir tout ce qui existe dans l'univers comme si c'était mon propre corps. Même les choses qui sont ailleurs à des centaines de kilomètres, je les sens bouger comme si elles étaient des parties de mon corps, comme mes bras ou mes jambes.

Mais où étaient-elles toutes passées, les étoiles, où ont-elles toutes disparu depuis ma naissance dans la civilisation avec les lampadaires et les écrans géants et les publicités lumineuses, on dirait qu'en ville la lumière des étoiles se perd dans la lumière artificielle comme les larmes qu'on verse dans la douche.

Oui, les larmes que j'ai versées en prenant une douche après, et la morve transparente qui me sortait du nez, elles ont disparu dans le jet d'eau chaude qui coulait sur mes épaules et finissait sa course dans le drain pendant que mon regard les suivait dans cette spirale hypnotique tellement qu'il me semblait presque y être, que je devenais moi-même l'eau qui tournoyait aspirée dans un long tunnel noir vers l'égout à je ne sais combien de mètres plus bas, mais qu'importe la distance quand il n'y a qu'une direction et aucune alternative et il m'a semblé presque voir le sens de ma vie dans cette immense spirale qui aspire tout avec tous les détails qui m'indiquaient depuis le commencement cette catastrophe annoncée.

après la douche maintenant il faut que je retourne dans la chambre pour prendre des vêtements mais je ne veux pas revoir son corps sur le plancher... mais... mais peut-être qu'elle

n'est pas vraiment morte... peut-être qu'elle s'est levée et qu'elle m'attend avec un objet contondant dans les mains pour me frapper... la chienne... elle a toujours essayé de me manipuler... quelle hypocrite... je la frapperais encore... qu'est-ce que je fais... qu'est-ce que je fais... j'ouvre la porte... faut pas faire de bruit... juste aller voir où elle se trouve... oh shit... son corps sur le plancher... son corps plié dans une drôle de position... oh non qu'est-ce que j'ai fait...

t'as ruiné ta vie... non... t'as ruiné deux vies la sienne est finie et la tienne est gâchée oh je suis tellement dans le trouble me lançant sur le sol je passe mes bras autour d'elle pour l'embrasser en répétant encore jemexcusejemexcusejemexcuse... la serrant et la berçant... mais il faut se retenir pour pas crier et pleurer trop fort pour pas que les voisins entendent.

Étourdi par les larmes et saoul de tristesse j'essuie mon nez avec mon avant-bras quelque chose de léger et de clair se fait jour en moi. Tout d'un coup, plus aucune colère. Tout d'un coup, seulement une résignation passive et stabilisée, un apaisement presque. Tout est calme. Plus aucun danger de chuter. La chute est advenue. Ce qui a été perdu ne peut plus l'être. Le pardon, quel repos! Maintenant, tout est doux, complètement doux, complètement réconcilié, tristement réconcilié et je me rappelle un proverbe dans un biscuit chinois qui disait si vous êtes patient un jour de colère vous échapperez à cent jours de chagrin parce que c'est comme on dit des fois que la colère sert à cacher la tristesse parce qu'on a peur d'être triste alors on se fâche mais là quand la tristesse est trop forte et qu'elle prend le dessus on dirait qu'elle évacue la colère qui retombe à néant et il reste seulement la tristesse alors la tendresse éprouvée mais refoulée pendant la rage revient comme un ressac et dans la salle de bain je choisis une serviette propre que j'humecte doucement sous le robinet d'eau froide avant de la replier délicatement pour qu'elle soit bien lisse et droite et mes mouvements ressemblent à ceux d'une geisha qui prépare le thé car je veux que la serviette soit parfaite pour que ce soit

le plus soulageant possible c'est-à-dire le plus apaisant pour son corps qui n'avait peut-être plus de conscience mais que maintenant agenouillé à côté d'elle pour nettoyer ses plaies je suis incapable de traiter comme si ce n'était plus elle.

je passe un bras sous la tête de Geneviève et l'autre sous ses jambes pour la prendre dans mes bras et la déposer sur le lit mais le souffle bloque quand le ventre rentre dans les côtes et c'est un effort de tous les muscles pour se relever sans les mains avec une personne de 120 livres inanimée dans les bras et la douleur dans les muscles et dans le bas du dos pour garder l'équilibre tandis que le poids me tire vers l'avant mes muscles forcent pour se redresser en même temps qu'augmente le risque de tomber par en avant ou de laisser échapper le corps et le poids du corps dans les bras... deux pas à faire pour se rendre au lit et la déposer la tête sur l'oreiller

la dernière fois que je l'ai prise comme ça dans mes bras... le même effort... c'était pour les photos de couple mais elle ne voulait pas se laisser faire je voulais la soulever pour prendre une photo traditionnelle du genre les mariés qui passent le seuil de la porte mais elle refusait de se faire prendre car c'est une tradition machiste et misogyne qu'elle disait et je la comprenais parce que ça vient des Grecs qui pensaient que les femmes n'avaient pas le droit de franchir le seuil de la porte et qu'il fallait les porter pour les faire entrer dans la maison et une fois qu'elles y étaient elles ne pouvaient plus en sortir et c'est encore une preuve de la tyrannie des hommes sur les femmes qu'elle disait

Tu tenais à passer le seuil sur tes deux pieds, et je t'aimais pour ça, pour ton indépendance pour ta liberté, pour ta force, pour ton désir de changer le monde. Oh Geneviève, ça fait trois ans aujourd'hui que nous nous sommes mariés : les trois meilleures années de ma vie! Tu es la partenaire dont j'avais besoin, ta folie et ma folie étaient faites pour se rencontrer. Tu m'as élevé au-dessus de moi-même. Tu m'as donné des enfants merveilleux, tu m'as fait

faire des projets audacieux, tu es mon cantique des cantiques. Sans toi, qu'est-ce que je vais faire? Probablement que je vais aller te rejoindre. Mais ça aurait pu finir différemment. Et de tout ça, il restera trois choses : La certitude que tout était en train de commencer, la certitude qu'il fallait continuer, la certitude que cela serait interrompu avant d'être terminé. Pessoa.

Je peux me revoir dans la chambre, couché sur le lit à côté de toi, je me suis senti loin de toi. Je t'imaginai seule, toi aussi, même si nos corps étaient l'un à côté de l'autre. J'ai des souvenirs et des souvenirs qui reviennent dans des souvenirs. Et ma vie comme une triste rhapsodie tourne en boucle dans mon esprit. Quand je vais être mort je vais pouvoir avoir tous les moments de ma vie en même temps. Les souvenirs, nous sommes en eux, et même si on dit qu'on a des souvenirs en fait c'est eux qui nous ont.

Au tout début de notre relation la toute première fois qu'on a couché ensemble je me souviens je pensais à la blondeur de ses cheveux, à la pâleur de sa peau, à ses yeux clairs, et moi réfléchissant à ce qui avait dû arriver il y a 20 000 ans pour produire une mutation génétique capable de faire des poils blonds, et à ce que ça signifiait pour l'humanité, en murmurant à l'intérieur de moi que je la rabaissais en couchant avec elle, comme le chevalier de la Table ronde qui fourre une fée dans la forêt en la dépouillant ainsi de son immortalité, en l'avilissant, parce son contact avec moi la rabaissait à mes propres yeux, et c'était précisément ce qui me procurait une jouissance c'est-à-dire de penser à cela en la pénétrant avec la hargne d'un esclave qui couche avec la femme du planteur dans la grange son corps je ne l'avais jamais touché convenablement non j'étais toujours en train de penser à autre chose que son corps qui avait toujours été là uniquement comme un écran de cinéma sur lequel mes fantasmes se projetaient, toutes les fois qu'on avait fait l'amour et même au tout début de notre relation je sentais que je faisais l'amour à un cadavre

et au fond ce qui aurait dû être juste une histoire de cul juste un one night dans son appartement de la rue Adam s'était étiré au point qu'un enfant et une hypothèque plus tard on est trop loin et on ne sait plus comment s'en sortir on est prisonnier d'un labyrinthe comme dans un magasin de meubles où on n'arrive plus à trouver la sortie avec cette maison beige autour de moi et ces meubles achetés ensemble dans ce maudit magasin suédois où les pièces nous présentaient un décor artificiel pour une vie artificielle avec des emplois et des obligations et des amitiés entre parents d'une garderie peut-être artificiels eux aussi comme si tout était moins réel que cette rage qui me foudroyait lors de ces moments de sexualité débridée et consentante et que tout le reste était une illusion sans consistance

mais on le faisait de moins en moins souvent et tu dormais de plus en plus souvent dans la chambre d'amis et je trouvais ça nul mais on se dit qu'on n'est pas si mauvais que ça, qu'on doit pas être les seuls, que la même médiocrité doit se répéter dans chaque famille avec des enfants c'est-à-dire dans chaque maison de mon parfait quartier de banlieue avec des rues comme la nôtre et le papa la maman le bébé l'auto le driveway le garage le sofa dans le salon et le comptoir de granit dans la cuisine et la porte patio qui donne sur le jacuzzi dans lequel je fume un joint en regardant les étoiles dans le ciel la nuit et avec la haie de cèdre de 16 pieds tout autour de la cour qui donne l'impression d'être en pleine nature et si nous nous trouvons tellement à l'aise dans la nature c'est qu'elle n'a pas d'opinion sur nous et fuck tout était là

ouais la vie parfaite comme un parfait château de cartes prêt à s'écrouler et qui plus est construit sur le matelas trop mou d'un lit conjugal dans lequel un gars fin de la trentaine s'étend avec une boîte de kleenex et son téléphone pour se masturber à trois heures de l'après-midi pendant que la maison est vide et c'est sûr que ça allait tout s'effondrer cette vie en équilibre précaire et je me disais que j'allais juste lire mon fil de nouvelles mais je savais bien que de fil en aiguille j'allais me retrouver de l'autre côté de la frontière entre le bien et le mal c'est-à-dire

que j'allais passer dans une fenêtre de navigation privée sans historique donc sans identité et j'ai ouvert THE FILTHIEST WHORES.COM une vidéo dans laquelle une fille avait un énorme pénis planté dans l'anus tout en fixant le spectateur devant elle de son regard bleu mathématique posé sur moi d'un air insouciant par-delà le quatrième mur à travers les pixels de mon écran pendant qu'elle se faisait torturer l'anus comme si de rien n'était tandis que l'animal homme de service était étendu de tout son long sur le dos le visage tordu par l'effort mais elle la jeune nymphette slovène ou tchèque ou russe ou autre restait impassible constante froide se laissant faire participant à l'effort mais sans vraiment s'investir comme une reine à l'intelligence supérieure (c'est-à-dire comme les gens de la vieille aristocratie ne laissant jamais entrevoir ce qu'ils pensent et toujours d'humeur égale et insondable) c'était comme si elle se disait vous avez mon corps mais vous n'avez pas mon esprit belle idée que cela l'idéal rationnel qui prenait forme sur l'écran devant moi dans cette jeune femme : le stoïcisme dans ses plus extrêmes conséquences comme Marc Aurèle l'aurait imaginé dans ses rêves les plus fous mais qu'est-ce qui reste de l'esprit si le corps se détache je ne sais pas je sortais mon pénis à moitié bandé de mon pantalon et juste après je cliquais sur cette charmante jeune blonde au regard tout aussi bleu et au sourire espiègle qui montrait du doigt l'anneau rose entre ses fesses un peu au-dessus de la fente luisante de son vagin elle préférait se faire cogner dans l'intestin à grands coups de chair télescopique et dure elle souriait comme on aurait cru la voir sourire dans un autre contexte un sourire plein de sous-entendus une Joconde moderne car impossible de subsumer sous quelque concept les impressions équivoques que communiquait ce sourire tandis qu'en moi une force issue des temps préhistorique une force si primitive que tout ce qui vit la partage comme héritage commun une force qui pousse à tuer et à souffrir par plaisir cette force montait dans mon pénis et le sourire toujours plus incroyable de cette jeune nymphette

donnant l'impression que plus on s'acharne sur son corps c'est-à-dire plus on s'attaque à elle de manière égoïste et plus son bonheur va crescendo

et même avec Geneviève c'était chaque fois pareil car j'étais jamais avec Geneviève je fermais toujours les paupières en la touchant je réfléchissais aux images flottantes et abstraites de morceaux de filles se combinant puis se dissociant dans ma tête créant ainsi sans cesse de nouvelles visions : cheveux blonds yeux bleus sourires les énormes pénis dans les petits orifices et le plaisir paradoxal sur le visage de ces filles alors que j'avais l'impression qu'elles me regardaient les regarder dans des positions indécentes sur l'écran mais jamais je ne pensais à Geneviève en couchant avec Geneviève et ce même si elle était plus belle que les actrices porno auxquelles je pensais j'étais toujours j'ai toujours été seul dans mon esprit et son corps à elle n'était qu'un écran pour THE FILTHIEST WHORES ses cheveux servaient de support pour tous les cheveux que j'avais vus sur Internet et ses seins comme un aimant attirant à eux toutes les images de seins accumulées dans mon esprit depuis ma plus tendre enfance c'est-à-dire des seins généralement en silicone sur lesquels giclaient des crachats et du sperme ces images s'aimantant les unes aux autres

oui j'ai l'âme sale et tordue comme Internet qui est un tas de galeries labyrinthiques remplies de démons comme cette autre fille une asiatique qui aurait étudié la littérature à l'université de Grenoble selon ce qui est écrit sur Wikipédia écartant sans gêne les jambes invitant les six Afro-Américains autour d'elle à lui cumshoter dans la face pendant qu'elle garde la bouche ouverte pour tout avaler d'un seul coup et en fait ma fascination tournait autour du fait qu'elle veut qu'on veuille utiliser sa chair comme un objet de plaisir gratuit à sens unique : l'homme prend et la fille donne (jusqu'à l'intérieur de ses parties intérieures, l'œil de la caméra allant même jusqu'à pénétrer à l'intérieur des méats) alors que plus cette activité qui ressemble à la situation économique du tiers monde dans laquelle la femme joue le rôle des

pays du sud et l'homme celui des pays riches cette situation plus elle était inéquitable et déséquilibrée dans la répartition des pouvoirs plus le sourire de cette jeune femme dynamique et ambitieuse donnait une impression de totale plénitude

et puis je retombais chaque fois dans la réalité banale essayant le sperme sur mon ventre et retrouvant autour de moi la maison vide à trois heures vingt de l'après-midi et l'horrible et dérisoire monde quotidien comme on dit seul et honteux dans le lit en plein après-midi avec l'impression de dériver comme une chaloupe pas de rame dans notre nouvelle maison à Saint-Eustache qui me semblait un peu comme un rêve duquel j'aurais été soulagé de me réveiller.

Mais où suis-je en ce moment? Ça fait déjà un petit moment que je roule. Fuir le plus loin possible à toute vitesse sans regarder derrière moi sans penser et sans autre plan que de conduire.

Je vois des phares qui s'en viennent. Ici la route tourne légèrement, si je garde le volant en ligne droite, la voiture est dans la trajectoire du camion, tout peut arriver maintenant, c'est le bon endroit, c'est le bon moment, mes mains ont déjà l'air de mains de cadavre dans la lumière bleue de l'habitacle, il faut aller de plus en plus vite, la pédale au plancher, je passe à 140 km/h, crisse que j'ai peur.

Je vois l'événement, probablement le souvenir d'une publicité de voitures japonaises avec des mannequins articulés qui ont des ronds jaunes et noirs divisés en quatre sur le côté de la tête à la place des oreilles : tout d'abord, le corps poussé soudainement contre la ceinture de sécurité, la sangle diagonale qui passe sur mon épaule me brise la clavicule droite et écrase ma cage thoracique. Et la sangle horizontale qui passe sur mon bassin m'empêche de quitter le siège. Au même moment où tout mon corps est propulsé contre la ceinture, ma tête et mon cou fouettent violemment contre l'appui-tête à l'arrière et le coussin gonflable à l'avant vient se déployer en une fraction de seconde, puis tout l'habitacle de la voiture se fripe, s'effondre,

s'écrase comme une canette de bière qu'on chiffonne d'un coup sec. D'abord, le bloc moteur, impacté à l'avant, est projeté à travers le mur pare-feu et pousse par l'arrière du tableau de bord comme le souffle d'un méchant loup, l'espace pour les jambes et les pédales est rapidement envahi par le métal qui se déplace, ce qui fait remonter mes genoux vers ma poitrine en train d'être broyée par le volant tandis que le verre pulvérisé du pare-brise entre en éclats dans mon visage et fait saigner mon cuir chevelu. Le coussin gonflable éclate et les ancrages du siège se déchirent et mes os broyés et mes organes éclatés sont pris dans le verre brisé et le métal plié tout en continuant à être frappés par les pièces environnantes de la carrosserie alors que le véhicule fait des tonneaux dans le fossé.

Le camion jette un vif éclat. Phares qui fulgurent dans la nuit. On va attendre le prochain. Le prochain coup, je vais trouver le courage de le faire. Mais le problème quand on veut se suicider, c'est qu'on ne se demande pas si oui ou non on va le faire, mais plutôt si on passe à l'action maintenant ou si on se pose la question encore une autre fois. Parce que la douleur ne disparaît pas quand on a trop peur de mourir pour se tuer, la douleur d'exister qui fait vouloir fermer la switch, tirer la plug, cette douleur continue et la peur de mourir qui nous fait hésiter s'atténue quand le passage à l'acte est moins imminent et la douleur reprend le devant de la scène. J'aurais dû tourner le volant.

Oui la mort me fait peur... Mais dans le fond, ce qui fait peur dans la mort, c'est d'être complètement pris dans mon corps pendant ne serait-ce qu'un instant. Parce que mon esprit est toujours dispersé dans le monde, toujours ailleurs, toujours en train de penser, mais je ne suis jamais 100 % ici maintenant, comme si le corps était la petite porte de sortie par laquelle toute mon âme doit passer pour quitter le monde et s'en aller ailleurs, mais pour passer dans le corps, elle va devoir se compresser tellement, comme un nuage de gaz qui se condense en une petite goutte, et c'est ça qui est effrayant, c'est d'être forcé d'être à 100 % ici maintenant

qui m'angoisse, cet instant où il n'y aura rien d'autre que le présent et que l'endroit où je suis c'est ça le jugement dans le fond, le vrai jugement, c'est ce qui arrive quand on perd toute les chimères et toutes les images du passé et qu'on se place devant le monde tel qu'il est. Être ne serait-ce que pour un seul instant à 100 % dans mon corps, être forcé d'être ce que je suis et de n'être rien d'autre pendant un instant. L'horreur.

J'aurais dû tourner le volant, mais je remets toujours à plus tard les décisions douloureuses. Vivre à crédit, procrastiner. Et depuis des années je me disais que c'était juste en attendant, que ma situation était temporaire, et quand j'étais chez mes parents dans la chambre au sous-sol je pensais c'est juste en attendant, la vraie vie va arriver après, et à l'asile je savais que c'était juste en attendant et que quelque chose d'important allait arriver plus tard, et en voyage j'étais là mais je pensais déjà à ce que j'allais faire après car c'était juste une étape pour arriver à la vraie vie, ce n'était pas vraiment la vie ce n'était qu'en attendant que ma vie commence et les petits emplois que j'occupais c'était juste en attendant et l'université c'était juste en attendant mais quand j'ai vu Romi par exemple j'ai eu l'impression pour une fois que ça y était pour de vrai mais en tout cas

...c'est comme ça que tu commences à sortir avec quelqu'un parce que t'es en manque de sexe même si tu sais très bien que cette personne-là n'est pas faite pour toi et tu te dis que tu devrais mettre fin à cette relation qui commence mais la semaine suivante tu es seul et elle te rappelle et tu n'as pas vraiment de bonnes raisons pour refuser de la voir alors vous couchez ensemble et encore et encore et vient un moment où vous vous voyez assez régulièrement pour que les gens commencent à vous voir comme un couple alors tu te dis que tu dois sortir de cette relation-là mais tu sais qu'y mettre fin va la faire pleurer et même si tu ne l'aimes pas assez pour être en couple avec elle au fond tu ne la hais pas assez pour avoir le courage de la blesser en lui disant que tu ne l'aimes pas alors tu endures encore un peu en espérant qu'un

événement extérieur se produise et vienne terminer la relation (comme un long voyage ou une nouvelle flamme qui te donnerait la motivation nécessaire pour affronter la cassure (parce qu'une cassure ne se passe jamais bien quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise il y a toujours des larmes)) alors tu attends et pendant que tu hésites les choses se compliquent et après quelques mois elle habite à la même adresse que toi parce que pourquoi payer deux appartements quand vous dormez toujours au même endroit t'avait-elle dit et finalement elle ne prend plus la pilule et tu t'inquiètes mais tu ne fais rien et dans ton for intérieur tu sais que c'est ce qu'elle voulait et les messages de désintérêt que tu essayais d'envoyer étaient perçus par elle et avec raison comme de la soumission et c'est ce qu'elle souhaitait au fond un homme soumis qui lui laisse prendre toutes les décisions et elle tombe enceinte et refuse de se faire avorter parce qu'elle est faite pour avoir un bébé c'est dans son plan de vie à elle et tu t'aperçois que c'est comme ça que l'espèce continue et combien de générations avant toi se sont reproduites comme ça par dépit ou par lâcheté et sans amour pour donner vingt mille ans plus tard un humain idiot et perdu qui n'a pas ce qu'il veut et qui rêve à autre chose en réalisant à quel point petit à petit son existence ne lui ressemble pas et on se retrouve chez Ikea à choisir le lit d'un bébé qui pèse sur ta conscience comme une peine capitale

et l'hôpital les couloirs la foule les agents de sécurité l'ascenseur les garde-malades les patients tous les gens malades les parents avec leur enfant malade l'attente la porte qui ouvre les gens qui entrent dans l'ascenseur ou qui sortent et les portes qui se referment et le chiffre lumineux qui monte puis la porte qui s'ouvre c'est l'étage il faut sortir de l'ascenseur se frotter contre le monde s'excuser sortir enfin et les couloirs tous pareils on ne sait jamais de quel côté aller tel bloc avec des lettres et des numéros je me sens perdu on va par là au hasard non c'est de l'autre côté l'obstétrique le comptoir des infirmières un autre couloir avec des chambres et des vies à l'intérieur des chambres et des drames à l'intérieur des vies, la chambre, 319, c'est

un malheur, le lit, la table de chevet, la machine qui fait bing dans le coin de la chambre avec les tuyaux, les barreaux du lit en tuyaux chromés solides après lesquels on pourrait mettre des menottes

et la garde-malade qui entre et qui nous dit d'enlever nos vêtements et de mettre les choses molles et d'une couleur indéfinissable entre le turquoise et le bleu poudre et qui va toujours avoir la marque de la folie et de la maladie et du malheur pour moi, comme les murs vert et beige ou orange poudreux, et la texture des draps d'hôpital rugueux et plats et l'espèce de couverture de laine synthétique de la même couleur indéfinissable que les murs et les vêtements amples et mous et hideux que nous enfiliions et qui nous donnaient inmanquablement l'air de prisonniers qui travaillent dans une cafétéria et qui servent de la nourriture sur des plateaux en plastique, et je regardais mon image dans le miroir, et je me trouvais incroyablement misérable

et les garde-malades qui commencent à brancher des fils sur le ventre de Geneviève et c'est la prise de sang, pose du cathéter, la seringue dans la peau, et l'aiguille qui reste dans le bras et tous les tuyaux qui se vissent après, et l'incertitude, la surprise, l'attente de la souffrance, du travail, de la torture, l'éjection de la vie, et pour donner une vie, il faut risquer sa vie, mettre sa vie en péril, n'est-ce pas pourquoi on accouche à l'hôpital, parce que la seule façon au monde, la seule justice de l'univers, de la nature, c'est de mettre sa vie en péril, de risquer sa vie pour enfanter, même les artistes comme Van Gogh ou Nietzsche ont mis leur vie sur la table pour donner vie à une œuvre, et la femme qui veut donner vie à un enfant, c'est aussi difficile que pour un artiste de mettre un livre ou une série de tableaux au jour, et les contractions et la dilatation et les douleurs à combien évaluez-vous sur une échelle de un à dix la douleur que vous ressentez dix correspondant à la valeur la plus élevée et l'anesthésie la moelle épinière, et on a su à la vingtième semaine qu'il y avait des complications la pré-

éclampsie et le placenta, et moi-même me disant que dans une autre époque les enfants très malades ne survivaient pas longtemps alors qu'aujourd'hui, avec les moyens techniques, un enfant malade peut survivre pendant des années, maintenu en vie artificiellement, en souffrant, handicapé, et il faut donc parfois choisir aujourd'hui de faire ce que la nature faisait naturellement depuis le début de l'humanité, comme dans l'Antiquité quand les prêtres ou les médecins ou les parents faisaient un tri et lançaient les bébés malades et difformes au bas d'une falaise

et le docteur disait de pousser mais Geneviève ne poussait pas assez et ça rentrait sa main à qui mieux mieux dans la plotte jusqu'au coude pour toucher la tête et un après l'autre et je me demande sincèrement pourquoi je suis là, j'aurais préféré être ailleurs, dans la salle d'attente, à regarder l'horloge sans trop savoir ce qui se passe que d'être ici, comme un intrus, non seulement inutile mais encombrant dans la chambre d'hôpital j'avais de la difficulté à me frayer un chemin à travers un spaghetti de tubes et de fils électriques qui mesuraient la fréquence des contractions, surveillaient le pouls du fœtus, administraient le soluté et l'épidurale pour laisser passer les infirmières le gynécologue, l'interne en gynéco, l'anesthésiste, le pédiatre, son interne, le nouveau quart d'infirmières, et les six nouveaux médecins du matin et c'était comme le putain de sketch des Monty Python sauf que rien n'était comique et le docteur dit finalement après 19 heures de travail qu'il fallait faire une césarienne alors on emporta Geneviève sur la civière et je suis entré dans le bloc opératoire par la mauvaise porte je crois parce qu'au lieu d'entrer du côté de la tête de Geneviève étendue sur la civière, je suis arrivé par la porte du côté de ses pieds si bien qu'en longeant la civière j'ai eu une vue plongeante sur le bol de jello rouge dans lequel les docteurs plongeait leurs quatre mains et j'ai pensé que le miracle de la médecine ce n'est pas d'ouvrir le ventre pour sortir un bébé mais d'être capable de refermer tout ça et de savoir quel morceau gluant visqueux et

rouge va avec quel morceau gluant visqueux et rouge parce que c'était juste tout gluant visqueux et rouge et je suis passé de l'autre côté de l'écran, c'est-à-dire du drap vert hôpital qui cachait le travail pour ne pas j'imagine qu'on voie leurs erreurs médicales et je voyais sur le carrelage blanc et noir style 1950 du bloc opératoire s'étendre une flaque de sang et je regardais le visage si pâle de Geneviève, son teint poudreux, luisant, comme du pastel et je savais que depuis le début ma présence l'agaçait et l'infirmière me disait tenez-lui la main mais Geneviève ne voulait pas et me repoussait méchamment avec tout le peu de force qui lui restait j'imagine qu'il n'y a pas d'accouchement romantique et l'infirmière me disait parlez-lui et je lui disais ça va aller et Geneviève disait d'arrêter de parler elle pleurait elle disait que l'épidurale ne fonctionnait pas parfaitement alors on lui a fait une anesthésie générale et je devais donc attendre dans le couloir à la sortie du bloc opératoire j'étais submergé par des vagues d'émotions négatives d'angoisse de culpabilité de colère je repensais aux hôpitaux toujours les hôpitaux l'enfer des hôpitaux une chance que je prenais mon Seroquel sinon j'aurais craqué j'aurais déliré

mais lorsque les infirmières sont sorties du bloc opératoire et m'ont tendu Romi tout emmaillotée avec une petite tuque rose sur la tête, la coquille froide et noire dans laquelle mon esprit était prisonnier depuis que j'avais appris que Geneviève était enceinte, la coquille noire s'est volatilisée comme un rêve confus après un lent réveil. J'ai pris Romi dans mes mains et je l'ai regardée à travers les larmes de joie qui commençaient à brouiller ma vue. C'était la plus belle chose au monde. Elle avait le visage d'une petite souris mal réveillée et elle agitait un de ses bras dans les airs devant elle en poussant des petits cris de chaton farouche. J'ai marché avec elle dans les bras jusqu'à la pouponnière, heureux comme un pape. Je n'avais plus peur de rien maintenant, je me sentais utile. Je savais que j'allais devoir être avec elle

toute ma vie, mais si on m'avait donné le choix d'être n'importe où dans l'univers, c'est avec elle que j'aurais choisi d'être.

et depuis des années je me disais que c'était juste en attendant, et quand j'étais chez mes parents dans la chambre au sous-sol c'était juste en attendant, que la vraie vie allait arriver après quand j'allais sortir, et à l'asile je savais que c'était juste en attendant et qu'autre chose était pour arriver, et en voyage j'étais là mais je pensais déjà à ce que j'allais faire après car c'était juste une étape avant la vraie vie, ce n'était pas vraiment la vie ce n'était qu'en attendant et les petits emplois que j'occupais c'était juste en attendant et l'université c'était juste en attendant. Mais quand j'ai vu Romi, j'ai eu l'impression pour une fois que ça y était, que c'était ça que la vie était maintenant vraiment vraie et que toutes les errances et les erreurs et les apprentissages n'avaient été que des salles d'attente pour arriver enfin à cela c'est-à-dire à elle dans ma vie. Et quand je regarde dans ses yeux, c'est comme si je regardais dans le ciel, un beau ciel noir et plein d'étoiles par une nuit d'hiver sans nuage dans lequel on voit que l'univers est infini.

Et à gauche au loin sur le bord de la route se dévoile, dans cet océan d'obscurité et de nature, un îlot de lumières éclatantes, brillantes comme un lustre de cristal, une station-service ouverte 24 heures, isolée dans ce qui semble presque l'espace intersidéral, ce minuscule commerce projette en continu sous la voûte étoilée ses lumières artificielles comme des éclats de vitre lacérant le satin noir et la station-service se précise et devient de plus en plus grande à mesure qu'elle se rapproche : les pompes métalliques et les vitrines bariolées de publicité accélèrent de plus en plus en grandissant puis passent derrière moi, et la profonde nuit muette reprend ses droits sur cette route que les hommes ont creusée dans ce lieu reculé.

Les parois rocheuses dynamitées sur le bord de la route.

Et de chaque côté de la voiture, cette nuit, la sombre, l'obscur silhouette des arbres tout autour se découpant sur le ciel nocturne, et leurs contours pointus par endroits ou plus arrondis par d'autres, moutonneux, paraissent renfermer comme une menace non dite. La forêt me semble presque animée d'une intention, vague et incertaine, capable de m'avalier comme une mouche naïve sur les feuilles d'une plante carnivore.

Je me souviens quand je faisais du pouce pour aller dans l'Ouest, les voitures circulant sur l'autoroute la nuit me faisaient penser à des anges et à des démons. Quand elles apparaissent au loin et qu'elles s'en viennent vers moi, leurs phares avant ressemblent à deux gros yeux lumineux blancs qui flottent, presque immobiles au loin et accélérant à toute allure à mesure qu'elles approchent à gauche, quand on les voit par centaines au loin l'une derrière l'autre jusqu'à l'horizon, on dirait une longue file d'anges qui volent en ligne de bataille, se dirigeant vers le paradis pour former une grande armée. Et parallèlement, juste à côté et en sens inverse, il y a la file des démons avec leurs yeux rouges formés par les feux de position arrière qui ont toujours l'air d'être des pupilles incandescentes, et ils s'élancent eux aussi pour se réunir dans le pandémonium et se préparer en vue de l'affrontement final, et les démons ont les yeux derrière la tête car ce sont des démons qui avancent à reculons. Une longue théorie d'anges et de démons annonçant l'apocalypse. Et bien sûr, à tout coup, je suis dans la mauvaise file — Ô Satan prends pitié de ma longue misère — dans la rangée des démons qui s'engouffraient dans le noir, vers l'abysse infini, là où mon âme allait fondre comme de la lave, se consumer et devenir un informe bouillonnement destructeur, brûlant, mauvais, car c'est ce que j'en avais fait de mon âme, ça exprimait l'ensemble de mes choix de vie. Et si aujourd'hui j'allais avoir une mort infâme, inévitable, c'est que depuis le début de mon existence, en voulant faire le bien, chaque fois, je faisais le mal. Et c'est ce que je ne parviens pas à accepter.

Sur la route en ce moment, je suis entre deux morts, la première mort c'est l'effondrement de ma personne ce soir, et la deuxième s'en vient d'un moment à l'autre. Mais en fait je suis mort depuis bien avant ça. Je suis mort quand j'ai accepté de me laisser prendre au piège dans une relation cul-de-sac, ou encore quand je suis entré à l'hôpital psychiatrique, ou encore avant ça, quand j'étais seul dans mon lit la nuit, quand j'avais renoncé à me battre contre les démons qui rôdaient dans le noir autour de moi dans ma chambre à coucher quand j'étais petit.

je suis dans mon lit et il fait complètement noir je ne vois rien je n'entends rien pourtant j'ai l'impression qu'il y a quelqu'un debout à côté du lit... comment expliquer que je sente la présence d'autrui si ce n'est par aucun de mes cinq sens que je le perçois et si je cherche à cerner cette impression au plus près je sentais une présence dans ma chambre comme quand on sent que quelqu'un nous observe et j'avais l'impression de pouvoir l'analyser un peu la présence qui avait l'air avide et très fâchée. Je combattais les démons mentalement en pensant de toutes mes forces à les repousser mais ça les tenait à peine assez loin de moi pour ne pas qu'ils m'envahissent. L'esprit frappeur qui fait craquer un mur, il veut dire quelque chose. Et c'est son moyen de parler. Le mauvais esprit veut notre mort parce qu'il se nourrit de notre malheur, plus notre malheur est grand et plus il devient fort, et plus il devient fort et plus il peut faire arriver des choses. C'est comme des attracteurs étranges. Et comme j'ai été malheureux toute ma vie, j'étais très intéressant pour les démons et je marchais seul dans la rue, je marchais par une nuit noire de l'hiver ou de l'automne ou du printemps seul avec mon ombre et les lampadaires s'éteignaient quand je marchais en dessous et j'étais sûr que j'étais un malheur ambulante et que quelque chose n'allait pas avec ma vie comme si j'étais plein de malchances et que personne ne m'aimait. Pourquoi? Je marchais seul dans la nuit noire *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* et j'aimais le latin parce que c'était une langue pour faire

de la magie noire ou des exorcismes et la lumière des lampadaires se reflétait comme jaune orange brun dans les trous d'eau sur l'asphalte et je me parlais tout seul mais à voix haute en gesticulant et je me fâchais contre ceux qui me rejetaient ou peut être contre ma mère qui m'amenait voir un psy et je me demandais ce que j'avais fait dans une autre vie j'avais l'impression d'être la réincarnation d'Adolf Hitler c'est la seule explication que je peux avoir pour comprendre pourquoi j'étais si triste et j'avais envie d'entrer au parlement avec une arme et de tuer tout le monde parce que personne n'est innocent et au moment de l'an 2000 j'espérais tellement que ce soit la fin du monde pour qu'il arrive quelque chose n'importe quoi mais ce n'est pas arrivé et la nuit dans ma chambre le combat reprenait de plus en plus difficile je devais me concentrer de toutes mes forces pour tenir loin de moi les démons et un jour par épuisement je me suis demandé : pourquoi ai-je peur dans le noir? Qu'est ce qui peut m'arriver? Et j'ai baissé la garde et j'ai senti comme un courant d'air froid. Et depuis ce temps-là il y a quelqu'un d'autre dans ma tête en même temps que moi.

C'est pas moi qui l'ai tuée. C'est mon démon qui s'est emparé de moi pendant ma colère et qui m'a fait agir. Il fallait que je le combatte, il fallait qu'il reste en moi. J'aurais pu me retenir toute ma vie. Est-ce que ça aurait été possible? Il y en a des gens qui vivent avec des pulsions dans leur existence, qui se retiennent de boire ou de tuer tout le monde dans la rue mais ils se retiennent et s'ils meurent avant de passer à l'acte ils sont infiniment mieux au ciel que s'ils avaient flanché et je me demande ce que je serais devenu si j'avais su ne pas passer à l'acte. On est un peu la somme de nos actions mais on est aussi surtout la somme de tous les combats intérieurs qu'on mène avant ou en même temps que nos actions. Et j'aurais pu devenir un vieux qui meurt à petit feu à 80 ans dans un CHSLD si j'avais pu contenir mon démon toute ma vie et personne n'aurait jamais su ce qui avait été évité... finir seul comme le vieux qui n'a plus d'enfants et à qui sa femme ne parle plus et qui s'ennuie un peu et qui passe sa vie avec son chien

bien qu'il s'en plaigne de temps en temps il n'a que lui qui le rattache au monde lorsqu'il se lève à quatre heures comme tous les matins et qu'il mange ses céréales et que le chien se lève de son tapis dans l'entrée et qu'il vient s'étendre sous la table à ses pieds c'est la seule présence dans ce bas monde qui semble encore vouloir être avec lui... Mais dans mon cas la lutte était perdue d'avance, depuis que j'avais renoncé à me battre contre les démons qui rôdaient dans le noir autour de moi dans ma chambre quand j'étais petit. C'était ça le commencement, en fait. Tandis que c'est presque la fin à présent. Je serai quand même bientôt tout à fait mort. Oui, c'est à souhaiter, finir est à souhaiter, finir serait merveilleux, qui que je sois, où que je sois.

Pourtant, je lutte contre l'avancée grandissante des ténèbres. Et cette pesanteur de mes membres, ce poids infini sur ma colonne vertébrale, et ce lourd mouvement de paupière, si lourd que ma volonté ne peut même plus lutter. Le sommeil est en train de l'emporter, les yeux s'embrouillent, les membres et le visage s'engourdissent. Il faut essayer de ne pas cligner des yeux, car les paupières pourraient ne plus s'ouvrir. L'instant durant lequel elles seraient closes s'étirerait comme un long filament de tire d'érable qui refuse de se rompre, et la route en profiterait pour dévier devant la voiture, pour l'envoyer valser à cent-vingt kilomètres à l'heure dans le fossé qui longe l'autoroute, ou mieux, dans la voie opposée pour percuter un véhicule s'en venant en sens inverse.

Le sommeil est en train de l'emporter, il ne me reste plus qu'à tomber dedans. Un sommeil sans âge venu me chercher, m'engloutir. Comment faire pour lutter contre un ennemi qui n'a pas de vie, qui est toujours plus près et plus grand, qui va me faire périr si je ne le vaincs pas? Le seul moyen : accélérer.

II. A day in the life

C'était mardi matin, 6 h 45, je me rasais en écoutant Jordan Peterson qui parlait des hommes. Selon lui, les hommes ont besoin d'avoir des responsabilités pour donner un sens à leur vie. C'était intéressant.

Je finis de me raser, de me peigner, de me désodoriser et de me brosser les dents. Il faut aller réveiller les filles dans leur chambre. Je dois les habiller, les faire déjeuner, préparer leur dîner, amener Romi à la garderie avant d'aller faire les courses. Dans le fond, au vingt-et-unième siècle, avec les changements dans la société, peut-être que les hommes sont de plus en plus faits pour s'occuper des enfants, alors que les femmes sont de plus en plus adaptées au marché du travail contemporain. C'est vrai, avec la robotisation, il y a de moins en moins d'emplois qui demandent une grande force physique. Le marché de l'emploi aujourd'hui demande surtout d'être agréable avec les gens et de savoir rester longtemps assis à lire sur un écran. Je serais bien plus heureux de rester à la maison et de m'occuper du ménage (c'est un peu sportif, passer la vadrouille et essuyer les comptoirs), de faire la cuisine (c'est une activité qui demande de la coordination, de la dextérité, qui implique du feu et des couteaux), de m'occuper du chien (le faire promener, explorer le voisinage) et de laver les enfants, leur raconter des histoires, me chamailler avec elles, c'est physique. En plus, pas besoin de faire l'hypocrite et de lécher le cul des collègues, des clients et du patron. Je pense que les femmes ont plus d'aptitude pour ça, être hypocrites. Et comme le marché du travail demande ce genre de comportement, j'aime mieux rester à la maison et m'occuper des enfants. Geneviève, elle, peut bien aller travailler, si c'est ça qu'elle veut, tant mieux pour elle. Et c'est facile pour une femmes d'être avocate. Si elle affronte un avocat, elle fait sa piteuse et l'homme passe pour

un monstre qui s'en prend à une femme, et il perd sa cause ipso facto. Mais elle, par contre, elle attaque comme une furie. Qu'elle aille travailler, alors, comme disait le poète Godin.

J'entre dans la chambre de Romi, et je lui prépare ses vêtements. Il est 7 h, je ne veux pas qu'elle soit en retard pour la collation. Je pense que dans le fond, les humains se détachent de plus en plus de leur nature biologique individuelle pour tomber dans un ordre plus profond de la nature, celui des organisations sociales. En effet, à mesure que la société devient plus développée, notre vie devient de plus en plus semblable à celle d'insectes comme les abeilles ou les fourmis. Chez les insectes de cet ordre, c'est la reine, c'est une femelle qui dirige tout. Il y a quelques mâles, mais ils sont un peu comme des esclaves et restent anonymement dans l'entourage de la reine. Tous les autres, la grande majorité des individus, ne subissent pas le dimorphisme sexuel. Les ouvriers et les soldats ne sont ni des hommes ni des femmes, ils ne sont que des individus dont les organes sexuels sont restés à l'état larvaire. Et peut-être que socialement, nous allons atteindre ce stade. Comme dans la pornographie, une femme s'accouple pour le bien de tous, avec trois ou quatre mâles choisis, anonymes, on ne les voit quasiment jamais plus haut que le nombril, et ce, pendant que tous les autres individus de la société sont des petits travailleurs qui vivent seuls et qui se touchent les parties en contemplant la reine s'accoupler pour le bien de la colonie.

Le chien dans la cuisine tourne autour de son bol. Tu veux déjeuner toi aussi. Ding dring cling, les croquettes tintent joyeusement sur le métal brillant dans le fond de la gamelle. Il enfonce sa tête dans la nourriture. Le pauvre, depuis qu'il s'est fait stériliser, il prend du poids. Je me rappelle l'amertume que j'ai ressentie en le conduisant chez le vétérinaire. Mais les couilles, ça le rendait agressif. Justement, sur Internet, j'ai lu que le pénis s'est développé à travers les millénaires comme arme d'agression pour forcer la procréation. Les oiseaux, comme ils n'ont pas de pénis, doivent utiliser des rituels de séduction, et c'est la femelle qui

décide avec quel mâle elle s'accouple. C'est avantageux sur le plan de l'évolution parce que ça permet à la mère de choisir les meilleurs gènes. Mais les animaux qui ont un pénis sont biologiquement conçus pour que le mâle impose le coït à la femelle. Et le mâle, ça fourre n'importe quoi. Ça peut même zigner une patte de table. Ah! le chien a déjà tout avalé. Bon chien, tu es calme maintenant. Avant, tu n'arrêtais pas de japper et de vouloir te sauver. C'est ça, bon chien. Romi fait un câlin au chien, comme tous les matins. Il lèche le visage de Romi qui fait une grimace. Ah, je suis content d'avoir eu des filles, c'est moins turbulent que les garçons.

Ce matin, c'est spécial, Geneviève a une formation, donc elle commence plus tard. Toute la famille mange ensemble. Céréales, toast, jus d'orange, café. Les filles sont tout excitées que leur maman soit là pour le déjeuner. Le bonheur c'est aussi ça, baiser le soir, dormir la nuit, se réveiller le matin avec ses enfants qui sont le sel de la vie. Lire les nouvelles en prenant son café à la table de la cuisine, bien au chaud alors que les mioches mangent leur toast et boivent leur biberon, sans hurler, sans pleurer, sans se plaindre, et sa femme devant soi, apaisée par l'impression d'être encore capable de faire bander son mari (en fait ce n'est pas précisément son mari qu'elle souhaiterait faire bander, mais tout homme quel qu'il soit), l'utérus un peu calmé, ne cherchant pas à déterrer la hache de guerre à tout bout de champ.

Elle dit : qu'est-ce que tu vas faire aujourd'hui?

Je dis : je vais aller faire l'épicerie, et après je suis censé faire arranger l'auto chez Dave.

— Qu'est-ce qu'elle a, l'auto?

— C'est les freins.

— Tu descends à Montréal pour ça?

— Oui, il me fait payer sous la table...

Geneviève ne veut pas que j'aïlle chez Dave. Elle ne l'aime pas.

Elle dit : bon, je dois y aller, ça va finir tard aujourd'hui.

Les enfants pleurent pour que maman reste. Elles veulent leur maman. Mais maman ne peut pas vous prendre parce que vous allez salir les beaux vêtements que maman a mis pour aller travailler. Le tailleur de Geneviève me rappelle vaguement les uniformes féminins de la Seconde Guerre mondiale. Je ne me souviens plus où j'ai vu ça. C'est papa qui va vous prendre... La crise. Voulez-vous regarder la télé? Ça va les calmer. Les bonshommes. Elles aiment Caillou. C'est gossant. Mais ça les calme pendant que je change les couches et que je donne le biberon. Regarde ce petit morveux à la télé pleurer pour rien. C'est vraiment un endoctrinement à la société d'aujourd'hui : si t'es inapte et que tu te plains, tu gagnes. Une victimocratie, une pleurnichocratie : le pouvoir à ceux qui pleurnichent. Je n'ai pas hâte de voir ce que ça va donner plus tard. Mais en même temps, dans l'ancien temps, les enfants apprenaient les histoires de la Bible et il y avait des guerres à chaque génération. D'un autre côté, depuis que les humains ont arrêté de se décimer violemment, c'est la nature qui meurt et qui étouffe sous le poids des milliards de bipèdes. Je me demande ce qui est le mieux. Va savoir.

Allons, on ferme la télé : il faut y aller maintenant. C'est la crise, encore, comme tous les matins. Tuque mitaines foulard bottes manteau. J'attache Lola dans la coquille. Prends Romi par la main. L'auto est dans le garage. Je me souviens que Dave, quand il est entré dans les AA, m'avait dit qu'il s'était rendu compte de son alcoolisme en remarquant que son bac de recyclage débordait tout le temps de bouteilles vides, comme si on est incapable de se voir soi-même, comme si on ne pouvait seulement se comprendre en analysant la trace que notre vie laisse dans l'environnement, c'est-à-dire les petits signes en soi inutiles et banals, mais qui nous font soudainement réaliser qui nous sommes, en fait exactement comme en ce moment

en ouvrant mon garage poussiéreux et en voyant la tondeuse et les vélos et en sentant l'odeur de gazon coupé, d'essence, de chlore et de poussière, avec sur le mur ma canne à pêche que j'ai reçue pour ma fête et me dire voilà les traces de qui je suis, ça me confirme qu'en cette belle journée pas trop froide, je suis à peu près où j'espérais être, à peu près dans la moyenne du groupe, bref je sens que ma vie est réussie ou plutôt qu'elle ressemble à ce qu'on espérait qu'elle soit. Veux-tu avoir la vie facile? Reste toujours près du troupeau, et oublie-toi en lui, disait Nietzsche.

Pourtant j'aurais espéré qu'autant de souffrance et tellement de questionnements parapsychologiques, religieux, métaphysiques, schizophréniques m'auraient mené un peu plus loin que ça dans la vie, que ça m'aurait ouvert des horizons différents, que ça m'aurait permis de comprendre un peu plus de choses que la moyenne et de vivre un peu mieux. Mais c'est comme Ulysse, il a tellement souffert pour quoi au juste? Pour revenir chez lui et faire comme tout le monde, profiter de sa maison et vivre avec sa femme et son fils. Peut-être que c'est ça le but de la vie, être comme tout le monde.

Je recule l'auto et regarde la porte du garage se refermer.

La radio dans l'auto à Radio-Canada, ça parle de la tuerie à Polytechnique il y a vingt-quatre ans, les élections en Allemagne avec Angela Merkel, et Pauline Marois qui veut interdire le port des signes religieux et une équipe de chercheurs de McGill qui étudient la parthénogenèse. Aujourd'hui, je viens d'apprendre le sens du mot parthénogenèse, qui vient du grec « *parthénos* », qui veut dire « vierge », et « *génésis* », qui veut dire « naissance » : c'est un phénomène qui se produit chez certaines espèces animales, notamment chez le dindon et le dragon du Komodo, et qui permet à la femelle de tomber enceinte sans l'intervention d'un mâle. La parthénogenèse montre, d'une certaine façon, le rôle accessoire de l'homme dans le cycle de la vie, alors que la femelle, elle, est indispensable. En voyant les décorations de Noël

déjà installées devant certaines maisons de la rue, je me dis : n'est-ce pas aussi cela, la grande morale du christianisme? Le Christ n'est-il pas, lui-même, le fruit d'une vierge tombée enceinte, d'un œuf fécondé sans l'intervention d'un gamète mâle? Il est donc permis de qualifier la nativité du Christ de « parthénogenèse archétypale ». Ainsi, Noël, que l'Occident considère comme la fête la plus importante de son calendrier, est précisément la célébration rituelle de la parthénogenèse. Alors, il n'est pas surprenant que l'idéologie phallophobe soit aujourd'hui le pinacle des civilisations dites avancées. C'est simplement le développement logique de notre vision du monde qui prend son origine dans la naissance de Jésus Christ notre sauveur.

Parlant de chrétiens, on arrive à la garderie. On va aller voir Fadhila! Je me demande ce que ça fait de faire garder mes enfants par une femme voilée. Je me demande toujours si je dois lui souhaiter Joyeux Noël à Noël. Mais dans le fond, quand j'étais à Istanbul, j'aimais bien fêter le ramadan, je ne jeûnais pas, mais j'aimais ça, aller manger dans les parcs avec tout le monde à 8 h du soir quand la nuit est tombée. Va savoir. La porte ouvre. Bonjour! Fadhila est là dans sa maison avec les autres enfants qui jouent derrière elle. Elle prend Romi dans ses bras et lui sourit, Romi a l'air contente. C'est bien. Elle est entre de bonnes mains. J'imagine qu'au nombre de garderies tenues par des musulmans, les enfants du XXI^e siècle au Québec vont être familiers avec la culture de l'Islam. Mais en même temps, je me souviens qu'au Mississippi il y a cent ans, dans le comté de Yoknapatawpha par exemple, tous les Blancs avaient une nanny noire, ce qui ne les empêchait pas d'être esclavagistes. Va savoir.

Lola dort encore dans son siège, on repart. Ils annoncent une tempête qui s'en vient. Est-ce que c'est dû aux changements climatiques? Va savoir. Je me souviens quand je suis allé à Amsterdam, j'avais lu que la Hollande avait été inondée au XIII^e siècle à cause des changements climatiques. Pourtant, il n'y avait pas grand monde qui roulait avec des VUS

dans ce temps-là. Dans le fond, c'est clair que les humains sont en train de détruire la nature avec les pesticides et l'étalement urbain et la surpêche et les déchets nucléaires, sauf que c'est un peu bizarre de toujours tout ramener au CO₂ et aux changements climatiques... mais en 2013, on n'a pas le droit de contester le discours officiel.

Le stationnement du centre commercial est toujours plein, même la semaine pendant la journée quand on se dit que le monde devrait être au travail, mais non il y a quand même plein de voitures, la seule différence en fait c'est qu'on tourne moins longtemps en rond pour trouver une place tandis que le week-end il faut faire comme des dragons du Komodo et suivre lentement à distance une personne qui sort avec son panier d'épicerie jusqu'à ce qu'elle se rende à sa voiture puis on l'observe mettre ses sacs dans le coffre et on patiente poliment qu'elle finisse de placer l'emballage de papier hygiénique parce qu'il faut bien que cette cochonnerie sucrée salée qu'on avale trois fois par jour ressorte en merde polluante à l'autre bout du corps que l'on nettoie à coup de papier cotonné qui tue des millions d'arbres par année et lorsqu'elle entre finalement dans son auto et qu'elle boucle sa ceinture de sécurité et qu'elle démarre le moteur on fait savoir aux autres voitures frivoles qui pensent avoir trouvé une proie facile, les charognards, les hyènes de stationnement, on leur signifie donc que non, c'est notre proie à nous et lorsque finalement la place se libère on peut triomphalement se garer et toute cette durée interminable d'attente, de doute et de recherche disparaît ipso facto, s'anéantit et on sort en gambadant entre les milliers de voitures garées vers les excitations lustrées et faciles que nous réserve l'intérieur du centre commercial.

Et quand le bébé dort, je me sens presque libre, seul, pouvant aller à gauche ou à droite sans me soucier de rien d'autre que de mon désir... Ah, mon désir! Mais qui es-tu, désir? Marx dit que je peux avoir des désirs qui ne sont pas bons pour moi, qui me sont induits par la société capitaliste. Dans ce cas mon désir n'est pas vraiment qui je suis. Mais que reste-t-il de moi

alors? Des obligations, j'imagine. M'occuper des enfants, être un employé modèle. Tiens, un magasin de lingerie fine vient d'ouvrir au premier étage, ouais... les vitrines sont presque pornographiques, des adolescentes en sous-vêtements avec des ailes d'ange et des lèvres pulpeuses, j'aurais dû mettre ça sur la liste d'épicerie : du lait, du pain, des œufs et une adolescente dénudée en chaleur, bonne chose que le bébé dorme, peux penser à toutes sortes de choses en paix. Vais faire un petit tour de couloir pour voir s'il n'y aurait pas quelque chose d'intéressant, tiens, voilà, un peu plus loin près du magasin de brioches, il y a une jolie maman qui pousse sa poussette, seule elle aussi. Elle a des pantalons de yoga blancs qui me donnent une vue parfaite sur la silhouette de son derrière. Pas mal. J'imagine la scène : deux jeunes adultes un peu défraîchis par les heurs de la parentalité, désabusés, en manque de sommeil et par-dessus le marché en congé parental, jamais vu ce scénario-là dans un film de cul, mais ça marcherait, j'en suis sûr. Je vois le genre : petite vite dans la cuisine sur la table crasseuse, pendant que les bébés dorment. Pas le temps pour les préliminaires non plus, crache-moi su'a plotte pour rentrer le premier coup, qu'elle dirait, parce que je suis pas encore mouillée, mais ça va venir, qu'elle dirait. Mes yeux coupables de te regarder, tous les hommes sont des violeurs apparemment. C'est ce qu'on pense à Radio-Canada. En tout cas.

Continuons, La Baie est par là. Je ne veux rien acheter, mais pour flâner, il faut des petits objectifs. Je pourrais acheter un autre cadeau de Noël pour Geneviève. Des cosmétiques. J'aime bien. Ça sent le parfum. C'est une odeur qui... Oh l'émotion. Annie, je t'aime va-t'en pas... C'est le parfum d'Annie. Je le reconnais. Ou c'est comme si c'était lui qui me reconnaissait. C'est comme si Annie était là, comme si j'étais avec elle dans son lit et que je plongeais mon visage dans son cou, dans ses cheveux, caressant son dos. Annie, qu'est-ce que je fais ici, dans un centre d'achat, avec une liste d'épicerie et un bébé dans une poussette, Annie, c'est avec toi que je devrais être, c'est de toi dont j'ai besoin, je suis loin de moi-même

quand je suis loin de toi. Et ça revient, ça se soulève comme si une vague secouait un bateau et que les tables à bord se renversaient. Je veux m'asseoir.

J'ai la certitude que, où que tu sois, je peux te retrouver. Tu étais ma promesse de bonheur. Tu es la seule femme qui m'ait conquis jusqu'aux plaines interdites, celles où mes chevaliers brûlés s'entredéchirent, ma dulcinée.

J'ai l'impression que je sens la terre tourner, bien sûr qu'elle tourne, mais je ne devrais pas la sentir bouger dans le cosmos avec moi dessus. C'est l'odeur d'Annie, tu étais trop importante, tu étais mon destin, il fallait que ça marche, et comme ça n'a pas fonctionné, c'est le monde entier qui ne fonctionne plus. Ce parfum, le retour du passé, plus intense que le présent.

Quand je suis allé te rejoindre à Paris, toute la nuit on a dansé comme de grands amis qui se retrouvent à la gare dans une autre vie. Nous avions le plus beau des projets : s'inscrire dans l'univers, donner un enfant à lui-même, mais tu n'as pas voulu le garder et j'ai accouché d'un monstre, tu as bien fait de me laisser, j'étais devenu tellement laid.

Je me souviens, j'étais là, avalé par le fond de mon verre, assis, accoudé au comptoir, fixant la bière devant moi comme une vieille boule de cristal, au moment où tu es arrivée au restaurant avec ton air de mannequin fantasmée, d'éternelle beauté, avec ce je ne sais quoi de lumineux sous la peau et dans le regard, une virginité qui ne demandait qu'à être perdue pour mieux renaître chaque fois de ses cendres comme ces oiseaux du Moyen Âge, oui, une virginité perpétuelle qui te suivait partout, te devançait même, et te rendait étrangère à tous, différente de tout. Oui, la soirée avait bien commencé pourtant, mais en la regardant comme un film qu'on regarderait pour la deuxième fois, je remarque maintenant que lorsqu'elle me disait au revoir devant la station de métro son haleine blanche dans l'air froid soulignait la force de sa respiration, exprimait chacune des hésitations secrètes au fond de sa poitrine par des fractals

de vapeur sortant de ses lèvres que j'aurais aimé embrasser, sur lesquelles j'aurais aimé poser les miennes comme dans les clichés en noir et blanc où les gens s'embrassent dans la rue au lieu de quoi je les posais sur ce verre froid et lisse, rempli de bière, dans le bar anonyme d'une rue perdue dans Paris. Je hais Paris, tout est gris, les murs sont gris, le ciel est gris, les gens sont gris, il n'y a plus rien de vivant en France tout est mort.

Et ici maintenant, les chansons de Noël qui passent en boucle dans le centre commercial, j'aimerais tellement être avec Annie. Ce souvenir m'a fait voir que c'est insupportable avec Geneviève. J'aimerais être loin de Geneviève, mais avec mes enfants, ce n'est pas possible.

Voici le comptoir des viandes. La machine à couper le jambon, son acier inoxydable étincelant de propreté sur la blancheur immaculée du comptoir, et son mouvement régulier, un doux et rapide aller-retour hypnotique tandis que tombent les unes sur les autres les tranches minces sur le papier qui va servir à les emballer avant de les placer sur la balance électronique d'un geste précis et habitué. « Quelle épaisseur » m'avait-il demandé protocolairement avant de commencer et maintenant le même « autres choses » qui vient clore la transaction, et je me sentais comme on se sent dans ces moments de complète familiarité où tout se passent exactement comme il faut, où chaque personne tient son rôle pour un confort optimum évidemment je sentais un léger, mais vraiment léger malaise à la pensée des cochons entassés par centaines dans des abattoirs inhumains on ne ferait pas vivre ça à des chiens alors pourquoi à des vaches et à des cochons et à des poulets, mais il faut bien vivre et je ne suis pas certain que les choses allaient terriblement mieux quand les enfants mouraient comme des mouches alors je vérifie Lola-Kim endormie dans son siège posé au fond du panier métallique du supermarché et c'est toujours la même question quoi manger alors qu'on est dans une société d'abondance avec des montagnes de fruits frais et des congélateurs remplis de bouffe à perte

de vue, une fois le panier rempli de boîtes de carton et de sacs de denrées je me dirige vers les caisses et je fais la ligne et soudain je vois les files d'attente, les gens s'agglutiner et avancer un par un et je revois la machine à couper le jambon avec le bloc de viande morte qui glisse sur la surface métallique brillante et je pense à la lame qui monte et descend régulièrement et c'est la caissière qui sert les clients un par un, dans un geste régulier et les fait payer et à l'extérieur le stationnement immense asphalté rempli de voitures à perte de vue est ni plus ni moins que le papier sur lequel les tranches de jambon vont tomber une par une.

Sur les présentoirs près des caisses, des images semi-pornographiques, adolescentes en bikini, faux seins, faux cils, lèvres rouges et poses aguichantes sur la couverture d'*Elle* et de *Châtelaine*. Le paradoxe, les femmes, plus elles se vendent comme de la chair à fantasme, plus elles ont de pouvoir, ou l'inverse, plus elles ont de pouvoir, plus elles se vendent comme de la chair à fantasme. Je regarde ma fille endormie dans le fond de son panier, j'espère qu'elle va être une lesbienne avec les cheveux rasés plutôt que de sombrer dans cette hystérie imbécile. La caissière prend mes articles un par un pour les passer sur le lecteur laser rouge. « C'est pas vieux ça » me dit-elle en faisant allusion au bébé qui dort dans le panier.

Le vent glacial souffle dans le stationnement et les immeubles gris cubiques me font penser je ne sais pourquoi à la machine à couper le jambon et je mets l'épicerie dans la voiture et dans ce désert d'asphalte, de porc massacré, de scie en acier inoxydable, de néon, de comptoir aseptisé et de pornographie juvénile vendue à la tranche. Mais je vois les joues roses et bombées de mon bébé qui commence à se tortiller avant de laisser passer un pet, petite machine elle aussi qui coupe le jambon à sa façon qui avale le lait et fait tomber du caca dans des couches, mais la douceur de ses joues la senteur de sa peau la fragilité de ses mains, qui peut me les expliquer? qui peut les comprendre? ce sont comme des étoiles ou des soleils dans la nuit infinie des espaces intersidéraux.

Je n'en peux plus de Radio-Canada, je vais mettre un poste anglophone pour voir s'il y a de la bonne musique. Ouais...C'est Pink Floyd : un lunatique marche sur une pelouse, il se rappelle son enfance, il essaie de rester dans le droit chemin, mais sent que le monde est une prison, et laisse les journaux s'empiler devant sa porte, et le camelot en apporte un chaque matin. Maintenant, le lunatique est dans sa tête, il se réarrange jusqu'à ce qu'il ait l'air normal. Il barre la porte, il jette la clé au loin. Il y a quelqu'un dans son esprit, mais ce n'est pas lui. Et quand les nuages crèvent et que le tonnerre gronde, il crie, mais personne ne l'écoute, et quand son esprit explose avec de noirs présages, on le reverra sur la face cachée de la lune.

Montréal s'étend comme une merde d'oiseau sur une petite butte de terre. Architecture fonctionnaliste dégageant un irrépressible sentiment d'ennui et de pigeonnier, des constructions sans charme des années soixante-dix lorsque le brun et le béton étaient à la mode. L'enfer, c'est comme ici. Oubliez les flammes éternelles et les puits sans fond où des créatures angoissantes vous dévorent. Le véritable enfer, c'est comme ici. Un endroit qui n'intéresse personne, même pas ceux qui y sont.

Boulevard Cavendish, c'est qui ça, Cavendish? Probablement un de ceux qui ont tué des femmes et des enfants à Saint-Eustache dans le temps. Ou en tout cas, un de sa gang. Et pourquoi c'est toujours en travaux, pourquoi les routes sont toujours pleines de nids de poule? C'était déjà comme ça avec Jean Charest, là c'est encore comme ça avec Pauline Marois. Ah le PQ.

Pourquoi être fier d'être québécois? Qu'avons-nous fait? Nous n'avons jamais réussi à nous battre collectivement contre quoi que ce soit, même pas contre les nids de poule. Et notre histoire, si on peut l'appeler ainsi, ressemble à la passion du Christ, mais sans le salut final. Éviter l'anéantissement et l'extinction en se multipliant comme des mouches, gagner par le nombre et non par l'intelligence, les femmes servant à faire des enfants jusqu'à ce que les

entrailles leur sortent avec tout le reste et qu'elles crèvent devant un médecin aux mains sales. Mais tout ça c'était avant le confort et l'indifférence. Maintenant, à plus ou moins long terme, c'en est fini des Québécois. Et l'humanité ne s'en apercevra même pas. Peut-être que nous ne nous en apercevrons pas non plus. Comme un comateux qui arrête de respirer, sans cri ni douleur. Un presque rien qui deviendrait tout à fait rien. Quelques noms français sur les cartes routières du futur, voilà tout ce que les Québécois auront laissé à l'humanité. Le reste, totalement inutile. Les écrivains québécois, inutiles. Nous n'avons rien écrit qu'on puisse appeler une littérature, alors que même les Antillais ont réussi à écrire de grandes œuvres. Nous n'avons aucune cuisine alors que les Mexicains en ont une. La cuisine que nous avons reçue de nos parents, c'est juste brun, mou puis salé, de la poutine, de la soupe aux pois (esti de pissou, tsé quand le nom de ton peuple est synonyme de lâche, c'est quelque chose), de la graisse de rôti, des pets-de-sœur, des grands-pères dans le sirop, c'est dégueulasse. Les chanteurs québécois, 99 % du temps, ils essaient d'imiter les Américains, et se gonflent comme des paons quand ils y parviennent. Sinon, c'est pour chanter des inepties sur la politique locale. Nous n'avons jamais créé quoi que ce soit qui nous donne le droit de vivre comme un peuple. Nous ne sommes qu'un ramassis de perdants sur un territoire froid, laid et sale. Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver, mais l'hiver est rarement blanc chez moi. Ce que je connais de l'hiver, c'est brun et désagréable. Le sol qui ressemble à une vieille gale. Autant n'avoir jamais vu cela de sa vie.

Est-ce qu'on est poche parce que notre secteur sur la planète est pathétiquement poche aussi? C'est une hypothèse. Mais de très grandes cultures ont pris naissance dans des paysages sans beauté. Il n'y a pas d'excuse pour notre petitesse. Toi mon pays, j'ai honte de toi. Tu coules dans mes veines, comme une tare héréditaire, un problème qui se transmet de génération

en génération. Des gens mal élevés qui élèvent mal leurs enfants transmettant en héritage la pauvreté morale, le manque de savoir-vivre ou de savoir-être.

Merde, Lola s'est réveillée... Ça va ma puce, ça va. On arrive bientôt. Bon, Côte-Saint-Luc, on arrive.

Les garages ont en général l'esthétique d'un stationnement souterrain : des murs de ciment, des planchers de béton, la tuyauterie exposée qui court à la vue des gens. Une foule d'objets rouillés et sales traînent partout, des outils capables de couper du métal, de le plier, de le broyer et de le faire fondre, des objets graveleux, de la saleté, des vis, des écrous et des tarots. Il y a toujours un vacarme terrible, un tonnerre de feu et d'acier qui remplit l'air dans lequel flotte une fumée nocive.

Les mécaniciens, le visage souillé de cambouis, les mains pleines de plaies, les ongles noirs, ces hommes de peu de mots, évoluent dans ce paysage post-apocalyptique comme des chiens attachés dans le fond d'une cour, ils défendent le petit espace qu'ils sont parvenus à s'approprier. Une colère constante et sourde forme la base de tous les rapports sociaux. Les gens s'expriment en interjections rauques, des « tabarnak » qui résonnent comme si une vieille chaîne rouillée tombait dans un baril de métal.

Dave est là, au fond de la shop.

— Salut, Phil!

— Salut, Dave! Je suis venu te montrer ma petite.

— Ha ! Quel âge?

— Six mois. Elle est née en juin.

— Ouin, y a déjà deux dents qui sortent. Check moi ça, je me suis pété les palettes l'autre jour.

— CSST?

— Oui, c’était juste icitte, j’étais en train de forcer comme ça avec un prybar sur une table, puis ça a glissé, pis je c’est arrivé comme ça, sur les dents.

— Ayoye !

— La CSST me paie des prothèses en porcelaine, mais il faut attendre que ça cicatrise. Deux mois que je vais avoir l’air de ça.

— T’as le sourire d’Ovechkine.

— Ah! C’est ça! Comment vont tes parents ? Ta mère est-tu encore agente d’immeuble ? Parce que j’ai un ami qui divorce, il faut qu’il vende sa maison.

— Non, mes parents sont retraités. Ils sont allés en Chine cet été... Quand ils s’ennuient trop, ils vont polluer un autre coin de planète pour se changer les idées.

Il me parle de quelqu’un qu’on connaissait à Deux-Montagnes quand j’étais très jeune, mais qui habitait près de chez mes grands-parents. Il était né la même année que moi, et il avait une femme et deux enfants. Sa femme l’a quitté, et il s’est tiré une balle dans la tête, dans un cimetière, assis dans son auto, la journée de ses 38 ans.

— C’est vraiment pesant de se tirer une balle dans un cimetière quand même, c’est comme de manger des pommes dans un verger.

— Non ça n’a pas rapport. Haha ! Toi, t’es toujours pareil avec des idées bizarres!

— Pis la journée de sa fête en plus. Je suis sous le choc.

Et l’autre pauvre type, qui paie une pension à son ex qui se fait refaire les seins avec l’argent pendant que leurs enfants n’ont même pas de souliers qui leur vont, et qui parle sans cesse en mal contre lui à leurs enfants. Elle l’amène en cour sans arrêt. Quand ils ont divorcé, elle lui a lancé une tasse au visage, et elle a claqué la porte, dans la tempête de neige un matin. Et lui, ne comprenant pas la réaction, sort dehors en pyjama avec des bottes d’hiver, et se met devant la voiture pour pas qu’elle s’en aille, et les voisins qui regardent et devant lesquels il

passé pour un fou, et la police arrive et c'est lui qui se fait accuser de voie de fait contre sa femme, et qui doit sortir de la maison, et qui doit payer une pension en même temps que l'hypothèque sur la maison qu'il n'a plus le droit d'habiter tout en payant un autre loyer tout seul.

— Man, il n'y a pas de rupture facile.

Ça va toujours mal quand on se fait quitter, comme pour mon autre ami que sa femme a quitté, parce qu'elle pensait pouvoir avoir une relation avec un de ses collègues, et qui lui laisse les trois enfants, et qui finalement (mon ami) s'en remet et trouve une nouvelle blonde qui l'aime vraiment et il va même avoir un quatrième enfant avec cette fille-là, mais son ex-femme pour qui ça n'a pas marché lui en veut presque de s'en sortir mieux qu'elle, et comme elle voulait aller vivre avec son nouveau chum, c'est lui qui a gardé la maison, et finalement, maintenant, elle est fâchée contre lui et elle veut le forcer à vendre la maison. C'est vraiment trop bête de divorcer.

— Tu travailles pas aujourd'hui ?

— Non! Je suis en congé parental! Geneviève voulait retourner travailler.

— C'est pas pire, ça! Pis ta nouvelle maison? C'est à Saint-Eustache?

— Oui, dans le nouveau développement. Il faut que tu viennes voir.

Dave a un tatouage sur ses huit phalanges, c'est écrit MEACULPA. Il prend sa cigarette entre ses doigts noircis et la fume rapidement. Dave parle de manière rapide et complexe. Il est vif, toujours dans l'action. Je ne le voyais pas mécanicien quand on était adolescents. Mais la vie nous construit autant qu'on la construit.

Et toi, petite Lola, couchée dans ta coquille, tu comprends tout et rien en même temps. Tu ne comprends pas les mots, mais tu comprends les émotions. C'est quoi une atmosphère, c'est quoi une ambiance, on l'absorbe, on est dans elle. Je t'ouvre une fenêtre sur le monde,

Lola, la vie c'est pas juste confortable et sécuritaire. On va s'asseoir dans la salle d'attente du garage, je vais te donner le biberon à côté de la machine à friandises. Je m'arrange quand même pour que tu sois à l'aise et en sécurité, mais je veux juste que tu saches que ça existe aussi, le vrai monde.

Un haut-parleur bas-de-gamme situé dans le plafond de la salle d'attente produit une ambiance radiophonique, une animatrice joyeuse décrit les sorties culturelles, les spectacles que je n'irai jamais voir, les artistes que je ne connais pas et les émissions de variétés à la télé que je ne regarde pas. Une chanson des Beatles commence à propos d'un homme qui lit le journal et même si les nouvelles sont tristes ça le fait rire un peu qu'un politicien drogué dans son auto ne se soit pas aperçu que le feu de circulation était passé au rouge et les gens qui regardent la scène se demandent où ils l'ont déjà vu. Puis l'homme se réveille, sort du lit, se peigne, descend l'escalier, prend une tasse de café et remarque qu'il est en retard, il attrape son manteau et sa tuque puis arrive de justesse au coin de la rue pour pognier l'autobus.

Oh, ça pue ! T'as fait un gros caca. On va changer la couche... Il n'y a pas de table à langer ici. Je vais improviser.

C'est drôle, quand Romi est née, j'ai eu l'impression que ma vie avait changé parce qu'elle et moi on avait une connexion cosmique comme si on était reliés par une force plus grande que l'univers et l'amour m'avait submergé au premier regard quand nos yeux s'étaient rencontrés à l'hôpital c'était comme si mon âme était en contact direct avec son âme puis Geneviève est tombée enceinte une deuxième fois et c'était trop tôt ça me faisait de la peine de savoir qu'un autre bébé arrivait parce qu'on était déjà tellement occupés et finalement quand Lola-Kim est née je n'ai pas eu le même feeling qu'avec Romi parce que mon identité avait déjà été transformée à travers la parentalité et maintenant je parcourais seulement une route que je connaissais déjà en plus Lola-Kim était moins photogénique que Romi alors l'amour

est moins spontané c'est davantage comme une obligation avec elle et il faut dire que l'on apprend à être père en se modelant sur les besoins du premier bébé c'est-à-dire qu'on a comme pris un pli et quand le deuxième arrive on s'aperçoit qu'il n'est pas identique au premier, mais c'est difficile de changer nos habitudes parentales et dans le fond je comprends pourquoi au Moyen Âge la primogéniture était le mode de succession monarchique parce qu'honnêtement le premier c'est peut-être le seul qu'on aime vraiment et c'est peut-être la même chose avec les couples ah le parfum au centre commercial Annie es-tu toujours à Paris ou en Pologne ou à Whitehorse je pense à toi comme on pense à une sortie d'autoroute qu'on a manquée alors qu'on s'éloigne de plus en plus parce qu'il n'y a aucun moyen de revenir en arrière.

Dave arrive, sale et vif, il dit : Bon c'est fini! Donne-moi 60 \$ pis c'est correct.

— Merci Dave.

— En tout cas, ton bébé te ressemble beaucoup.

Poignée de main. Dave me donne les clés. Un vrai ami... Je me souviens des citrouilles qu'on faisait exploser avec deux litres de Pepsi diet et des pastilles Mentos dedans... Dans le fond, les amis d'enfance, c'est les meilleurs parce qu'on ne les a pas vraiment choisis tandis qu'en vieillissant on entre en contact avec des gens qui ont les mêmes goûts que nous et les mêmes opinions et le même style de vie, mais les amis d'enfance on les comprend parce qu'on les connaît depuis longtemps, mais pas parce qu'on se ressemble...

La tuque, le manteau, Lola-Kim est attachée dans sa coquille, j'ai mes clés dans la main, le sac de bébé sur l'épaule. On rembarque dans la voiture...

Sur les trottoirs de Montréal, le bruit de la vie ordinaire et les pas des marcheurs anonymes, les traces laissées par la vie comme les bouts de cigarettes et les sacs de chips écrapoutis. Montréal se pense plus importante qu'elle ne l'est. Mais c'est pas ça... dans le fond, à Montréal j'étais malade... je voulais boire tout le temps, me piquer à l'héroïne. Au

moins quand on se drogue on fait de mal à personne sauf à soi-même... Qui disait déjà que les gens normaux se cachent derrière leur visage mais que le fou est trahi par le sien, qu'il se dénonce aux autres, et que, parce qu'il a perdu son masque, il publie son angoisse et l'impose au premier venu et affiche ses énigmes ce qui irrite tout le monde, il est normal donc qu'on le ligote et l'isole...

L'hiver, les autobus sont sales, couverts de poussière grise.

Les publicités d'agents d'immeubles sur les autobus quand t'es pogné pour suivre ça dans le trafic et que tu vois une personne qui a l'air tellement narcissique et superficielle en version géante te regarder sans cligner des yeux, ça devrait être interdit. Tout est artificiel sur cette personne-là, les seins, la couleur des cheveux, les rides, les lèvres. La lèpre du mensonge sur leurs lèvres monstrueuses s'étend sur leurs visages et s'attaque à leurs yeux.

Bon le téléphone sonne, qui est-ce que ça peut bien être... Maman... tabarn... Des fois, je me demande s'il n'y aurait pas une force cosmique ou une certaine énergie émanant de nulle part et qui fait que les gens pensent à toi quand tu penses à eux. Ça arrive toujours au mauvais moment. Mes émotions sont une forme d'énergie modulée par l'information et j'imagine que je dois émettre des champs de force autour de moi selon que je suis heureux ou tendu, je courbe d'une certaine manière l'espace-temps, j'influence le hasard. Est-ce moi qui attire le malheur, est-ce mon énergie psychique qui détraque l'espace-temps? Ma mère qui rentrait toujours dans ma chambre juste comme j'avais fini de me masturber et que j'étais plein de crème à main et de Kleenex. Je la rappellerai plus tard.

Bon ça sonne encore, elle rappelle tout de suite. J'étais sûr. Si je ne réponds pas cette fois-là elle va rappeler encore tout de suite après. Bon, sept coups. Huit coups. La boîte vocale embarque. Attends dix secondes... Heu, non, pas cette fois, peut-être qu'elle savait à quoi je

pensais et qu'elle voulait juste me prouver que j'avais tort. Ah, voilà, ça sonne. Elle ne pouvait plus se retenir. Je le savais.

— Allô!

— Ah ! (elle fait comme si elle était surprise de me parler... Comment elle pourrait être surprise de me parler quand c'est elle qui m'appelle ? Mais dans le fond elle est peut-être surprise que je réponde après le troisième appel, et elle savait elle-même en le faisant que c'était maniaque, mais elle ne pouvait pas s'en empêcher, pensant en recomposant la troisième fois qu'elle espérait sûrement que je ne réponde pas finalement car ça serait un moment embarrassant pour nous deux) Allô! Je te dérange-tu?

— Je suis en train de conduire.

— Tu vas où?

— À la maison.

— Tu faisais quoi?

— J'arrive du garage à Dave.

— Oh non! Qu'est-ce qu'il y a? Ta voiture est brisée? Si tu conduis une vieille auto, c'est dangereux pis tu vas perdre de l'argent, tu devrais acheter l'auto de Pierre-Luc, je ne sais pas s'il veut la vendre, mais...

— Il y a tu quelque chose d'important pour que tu m'appelles trois fois?

— Je voulais juste prendre de tes nouvelles. Comment vont les petites? (Elle voulait juste me contrôler, finalement. Elle n'en aura jamais assez. Et ses trois appels consécutifs étaient motivés par le même sentiment que celui de l'espèce de Marie-Antoinette qui sonne rageusement la cloche de service sans arrêt jusqu'à ce que son domestique arrive finalement, comme mon père qui fait le domestique pour elle, ou plutôt comme monsieur Verdurin pour madame Verdurin.)

— Ok, je vais te rappeler plus tard.

— Pour Noël, est-ce que vous venez chez nous, ta sœur va être là avec ses enfants aussi. (Je ne pense pas que Geneviève va être intéressée à aller chez ma mère, chaque fois qu'on voit mes parents, elle enrage pendant trois jours.)

— La mère à Geneviève est censée venir chez nous le 24 (... ça va boire et s'engueuler comme tout le temps, mais j'aime presque mieux ça).

— Bien, on voulait voir les filles.

— Ah.

— Ton père et moi on a eu une idée... (mon père avoir une idée, c'est presque une antithèse) ... On se disait que comme cadeaux de Noël, pour toi et Geneviève, on pourrait vous donner une journée au spa...

— Mais on a les enfants.

— Venez les porter chez nous, on va les garder une ou deux nuits. On va pouvoir gâter nos petites-filles...

— Ok, je vais en parler à Gen. Je t'embrasse. Bye.

Ah l'amour d'une mère... Ma mère m'a rendu triste toute ma vie parce que je ne vois plus le but de l'existence sans sa douceur. Je me demande ce qui peut valoir une des mains de ma maman sur mon visage... Mais un week-end avec Geneviève... Je ne sais pas ce qu'elle dirait... Probablement une des blagues de Woody Allen, du genre, je préfère l'incinération à l'enterrement, et les deux à un week-end avec mon mari. N'empêche que ça ferait du bien. Se reposer, sortir, ne plus penser aux enfants pendant 48 heures ou en tout cas ne plus être obligés d'y penser. Fondamentalement j'aimerais que les choses puissent s'arranger entre nous, c'est mon seul désir, pour les enfants, pour moi pour elle, pour vivre en paix.

Enfin, mon parfait quartier de banlieue avec des rues sinueuses comme la nôtre et bordées de maisons comme la nôtre et une toponymie thématique qui fait que dès qu'on dit le nom d'une rue on sait tout de suite dans quel quartier elle se trouve. La maison devant moi, le driveway, le garage, le sofa dans le salon et le comptoir de granit dans la cuisine et la porte patio qui donne sur le jacuzzi et la haie de cèdres de 16 pieds tout autour de la cour qui donne l'impression d'être en pleine nature.

Je l'aime bien ma nouvelle maison et ma vie de banlieue, mais l'autre jour Geneviève m'a dit que c'était comme une morgue pour les vivants. C'est ça que je disais avant moi aussi, quand on s'est rencontrés. Mais depuis qu'on a des enfants, mon but, c'était d'avoir une vie de banlieue. La maison, les deux chars, les enfants, la cour, le sous-sol. J'avais l'impression que je n'étais pas parvenu à assurer le minimum si je ne les élevais pas dans une maison sur une rue résidentielle, dans une petite ville adjacente à une grande ville, mais pas immédiatement collée dessus, mais un peu en zone agricole, ou boisée. Et prendre l'auto tous les jours, c'est nocif pour la planète, mais dans l'expérience directe de la vie, c'est la meilleure façon d'exister en 2013. En fait, je veux juste reproduire le même environnement que celui dans lequel j'ai grandi. Mais Geneviève, elle, elle a grandi dans des appartements à Montréal entre une mère alcoolique monoparentale et un père qui travaillait tout le temps. Je dois ramer pour deux pour essayer de garder un semblant d'ordre ici pour les petites.

Je vais laisser dormir Lola-Kim dans son siège pendant que je rentre l'épicerie. C'est fou, on peut consommer n'importe quoi n'importe quand, des fraises en hiver, des viandes froides italiennes, de la bière, des chips et des gâteaux à longueur d'année, encore là, il faut se retenir car si on ne se retient pas on va mourir de gras, de maux de ventre, de diarrhée, de vomissure, de n'importe quoi, excès de caféine et de vitamines. Dire qu'avant les pauvres

étaient maigres tandis que maintenant dans notre société les pauvres souffrent d'obésité, c'est vraiment une époque formidable.

Bon, le chien pleure. Il faut aller promener le chien. C'est bien d'avoir un chien, ça fait faire une petite promenade sauf que c'est toujours moi qui fais tout ici, comme pour les enfants c'était Geneviève qui voulait vraiment les avoir et tout de suite après elle ne voulait plus s'en occuper elle râle tout le temps... mais je lui ai dit l'autre jour quand ça m'a trop fait chier, je l'ai confrontée... c'était une de ces fois dont je ne peux même plus me souvenir clairement tellement elles sont nombreuses et toutes semblables et toutes absurdes (et il n'est pas aisé de se remémorer les choses absurdes), une fois comme toutes les fois, le même pattern (parce que peu importe ce qui déclenche l'engueulade, la vraie cause est la haine profonde et la douleur de vivre ensemble qui se cristallisent autour d'un détail insignifiant)... ouinnnnnn... Lola-Kim pleurait comme une scie circulaire dans son lit depuis plusieurs minutes... et Geneviève restait là sur le sofa à regarder son téléphone... j'attends qu'elle se lève, mais elle ne bouge pas (je sens qu'elle se ferme et que l'atmosphère devient tendue, comme si on étudiait mutuellement les moindres petits signes émanant l'un de l'autre) ouinnnnnn... et les pleurs de Lola-Kim qui déchirent l'âme... j'ai dit : vas donc voir Lola qu'est-ce qu'elle a... Elle dit : pourquoi tu y vas pas... J'ai dit : Je suis en train de vider le lave-vaisselle, toi t'es assise à regarder ton téléphone... Elle dit : Je suis fatiguée... Moi aussi je suis fatigué pis ça fait vingt fois que c'est moi qui y vais... Elle se lève en colère... Qu'est-ce que t'as ? Et elle dit : Rien... Et moi : Non qu'est-ce que t'as? Et elle : J'ai rien je te dis qu'est-ce que veux-tu que j'aie?! Et moi : Pourquoi t'es comme ça ? Et elle: Comme quoi ? Et moi : Comme ça. Et elle: Je fais rien! Et elle se lève pour aller dans la chambre de Lola-Kim... Elle rayonnait de colère... Elle revient avec Lola-Kim ... me la lance dans les bras... je lui demande qu'est-ce qu'il y... elle cogne dans le mur... elle crie : Je te déteste! en pleurant... le bébé se met à crier plus fort parce que

sa mère crie de fureur... Geneviève fonce sur moi et j'ai le bébé dans les bras et elle me frappe à coups de poing au visage (ça ne fait pas mal, mais le symbole...) et je tiens le bébé pour le protéger pendant qu'elle me cogne... Je suis plus capable de toi qu'elle dit... Tu m'écœures qu'elle dit... (la porte est ouverte et les voisins peuvent nous entendre... mais pour elle c'est un avantage... j'ai honte...) j'essayais de protéger et calmer le bébé alors qu'elle me tirait maintenant les cheveux... Romi s'est levée et nous regardait en pleurant elle aussi (je sens que quelque chose de noir entre dans son esprit de deux ans)... en tenant le bébé et avec Geneviève sur mon dos je ferme la porte patio... Geneviève se lance sur le sofa en pleurant et en m'accusant d'être un homme violent... je lui dis que je n'ai rien fait... elle dit : C'est ça c'est toujours de ma faute... je suis la pomme pourrie...

...je suis allé calmer les bébés et je l'ai laissée dans le salon... quand je suis revenu je me suis excusé, mais je ne savais pas de quoi... Et elle continuait à déverser cette haine déchirante qui fait que si je dis quelque chose je me rends coupable et si je ne dis rien je me rends également coupable.

Je vais mettre le porte-bébé que ma mère nous a donné. Comment ça marche, encore? Encore une affaire suédoise compliquée, mais efficace. Comment ils font les Scandinaves pour avoir une société qui fonctionne bien comme ça? C'est probablement le froid, ça les rend intelligents. Bon, cette bretelle-là va en arrière, celle-là en avant. Lola va s'asseoir face à moi. Maintenant il faut mettre la laisse au chien. C'est bien fait quand même le porte-bébé, on peut se pencher et le bébé tient tout seul. Parfait. On sort, le chien saute devant la porte. T'es trop con, le chien, la porte ouvre par en dedans. Il faut que tu te tasses. Il n'est pas capable de comprendre qu'en retenant son désir, son désir va se réaliser plus rapidement. Mais dans le fond, ne sommes-nous pas tous pareils. Le chien poussé par la porte se faufile entre mes jambes et sort devant nous. Il a hâte de sniffer les traces de pisse sur les poteaux et les troncs d'arbre.

C'est fascinant de voir comment il a l'air de réfléchir à ce qu'il sent quand il renifle une trace d'urine laissée sur un poteau. Il paraît que les chiens ont 80 % de leur cerveau activé par l'odorat. C'est pour ça qu'ils se sentent l'anus quand ils se rencontrent. Dans le fond, quand il renifle sur le poteau, c'est comme son fil d'actualité Facebook. Il sait qui est passé là, et il met un like en levant la patte.

Voilà le parc à chiens. Les camions poussiéreux passant sur la route au loin donnent à l'endroit l'aspect bizarre d'une cour d'usine désaffectée, le parc à chiens est l'endroit que je préfère, une oasis de liberté. Le chien est tout heureux de pouvoir courir. Le propriétaire d'un labrador me salue de la tête. Le parc à chiens est un étrange espace de socialisation. Moi, j'ai un bébé attaché sur le ventre et un pitbull en laisse. Il doit me trouver louche. Mais Geneviève voulait un pitbull, j'imagine que ça lui plaisait d'avoir un chien intimidant, elle est comme ça Geneviève, elle aime le mal. C'est toujours les choses qui nous attirent chez l'autre au début qui deviennent invivables à la fin.

Le propriétaire du labrador lance une balle rouge à son chien. Mon pitbull court lui aussi après la balle rouge. Son labrador est fier d'avoir attrapé la balle en premier et il décrit des grands cercles autour de nous, la queue dressée, suivi à la trace par mon chien. Son propriétaire tente de lui reprendre la balle, mais le chien ne veut pas la laisser aller. Alors le propriétaire de l'autre chien lance une seconde balle, une balle bleue cette fois. Et mon chien à moi cesse de suivre le labrador et commence à courir après la nouvelle balle bleue. Le labrador, voyant que la balle qu'il possède n'intéresse plus les autres, laisse tomber la balle rouge et part à la poursuite de la nouvelle balle bleue. C'est comme les humains avec les produits technologiques. On achète le nouveau modèle juste parce que c'est celui que tout le monde veut. Comme disait Hegel : le désir n'est en fait que le désir du désir de l'autre. Dans le fond, nos vies sont comme ça, on veut avoir la maison, les enfants, les photos de voyage

dans le sud en famille pour que les autres le sachent et nous envient d'avoir tout ça, mais c'est juste une façon d'être envié, on ne s'y intéresserait pas sinon. Il faudrait que j'en parle à Geneviève, elle aime Hegel, elle n'arrête pas de répéter : « La naissance des enfants c'est la mort des parents » comme si cette phrase-là contenait toute la vérité du monde. Et la dialectique maître-esclave, elle m'avait assez fait chier avec ça. Elle disait que dans un couple, celui qui a le plus peur que ça finisse est l'esclave de l'autre... Elle adore les rapports de force simples comme ça. Un jour Geneviève me l'avait dit. Et moi ça m'avait fait chier. J'aurais aimé qu'elle n'appuie pas sur ma faiblesse pour en rire en plus d'en profiter.

Vient ici Ti-pit, je te remets ta laisse. On retourne à la maison. Lola-Kim commence à avoir froid. Le chien me regarde. Les sourires des chiens n'ont rien de cynique. Les chiens, c'est tellement attachant. Je n'aurais jamais pu me marier avec une fille qui aimait les chats. Je crois que la chose qui m'a plu en premier chez Geneviève était son goût pour les chiens. On dit qu'il y a deux types d'êtres humains : ceux qui aiment les chiens et les imbéciles qui aiment les chats. Geneviève est comme moi, elle n'aime pas les chats, mais pas autant que moi. En fait, il n'y a personne qui déteste les chats comme moi. Lorsque je vois un chat, je crève d'envie de le tuer en le faisant souffrir. Je ne veux pas seulement le tuer, je veux qu'il paie pour sa race : des chalumeaux pour couper le métal ou des lames affûtées, je deviens médiéval quand vient le temps d'imaginer les sévices que je ferais subir aux félins. En fait, il n'y a aucun félin que je respecte. Les lions ont une réputation incroyablement surfaite. La femelle s'occupe d'absolument tout, et le mâle dort et mange ce qu'on lui donne, et lorsqu'il fait trop chier les femelles, elles le foutent à la porte du groupe et elles le remplacent. Les pires merdes comme animaux, les lions. J'aime cent fois mieux les rats qui eux au moins sont capables de créer des sociétés sophistiquées avec quelque rudiment de technique ce qui dépasse largement les lions et tous les autres félins à tout point de vue.

La rue, la maison devant moi, le driveway, le garage, le sofa dans le salon et le comptoir de granit dans la cuisine et la porte patio qui donne sur la cour. Je vais déposer Lola-Kim tout habillée sur le lit pour ne pas la réveiller. J'ai encore le temps de faire une petite sieste à côté d'elle avant d'aller chercher Romi chez Fadhila.

Ok, je fais un rêve, je sens que je commence à m'endormir, je sens que mes muscles deviennent engourdis, j'ai comme l'impression de m'enfoncer dans mon matelas et que je flotte comme porté par un vent chaud quelque part puis petit à petit je comprends que je suis assis en voiture avec Geneviève sur le siège d'à côté et que ça ne va pas bien du tout et j'ai peur et je suis inquiet et c'est silencieux dans l'habitacle on entend juste le bruit de la route, mais je sens que ton silence est chargé et j'ai l'impression que je suis quelque part plus haut en arrière de la voiture et tout ce que je vois par la fenêtre arrière c'est Geneviève et moi de dos assis dans l'auto et tout a l'air penché par en avant, et c'est la nuit et je sens que l'auto est en train de fuir sur un pont qui tombe au fur et à mesure qu'on avance. Ou plutôt que le monde au complet comme une grande assiette est en train de tomber dans l'abîme. Et en sursautant, je me réveille.

III. Neige

Les flocons commencent à tomber.

Les essuie-glaces vont et viennent comme un métronome.

Qu'est-ce que je fais maintenant? Il faut que je fonce dans le prochain camion que je vois. Ou bien je m'arrête au prochain hôpital et je me rends à la police. Ou bien je continue jusqu'en Alaska pour changer d'identité. Ou bien... ou bien... Je suis sur plusieurs chemins différents en même temps, même si je suis à un seul endroit. Je suis dans un état quantique.

C'est bizarre, des fois, je me demande si je suis la voix qui parle dans ma tête ou si je suis l'oreille qui l'écoute... Je ne dois pas trop penser, ne pas trop penser. Inspire... 1, 2, 3, 4... expire... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... inspire... expire... inspire... C'est bien... comme ça... Oh... j'ai une énorme envie de bâiller... Bon, ça y est... Humm quand je suis fatigué, ma langue n'arrive pas à trouver une position confortable dans ma bouche...

La neige entre dans le faisceau des phares en produisant un effet optique comme si les flocons zigzaguaient en fonçant dans un tunnel de lumière. C'est beau et sauvage en même temps. Ça rappelle le vieux téléviseur de ma grand-mère. Le rayonnement fossile du cosmos, il paraît. Avec le même effet hypnotisant. On dirait que ça n'a aucun sens, mais que ça en a un. Un blizzard hallucinant qui engourdit la conscience... mon regard se fixe sur le point de fuite dans lequel je peux revoir toute la journée, depuis le commencement jusqu'à la fin, avec les menus détails qui font toute la différence, comme la tache sur mon chandail et le sel tombé par accident sur la table, et puis l'évolution des choses à partir du moment où on était entrés dans la voiture pour aller porter les enfants chez ma mère.

Puis chez ma mère, le piano, la table en vitre, le tapis blanc, le foyer, le tableau d'art moderne qu'elle avait acheté à la foire annuelle (parce qu'il paraît que le rendement sur

investissement en art est supérieur à celui de la bourse, mais il faut quand même aimer ce qu'on achète qu'elle disait) et les sacs de voyage remplis de couches et de pyjamas et c'est qui qui va se faire gâter par sa grand-maman han? c'est qui qui va s'amuser avec sa grand-maman qu'elle disait aux filles pendant que mon père debout derrière elle ne disait rien comme d'habitude, mais prêt à obéir dès que ma mère allait lui demander de mettre les sacs dans la chambre où les filles allaient faire un beau dodo cette nuit et mes parents essayaient vraiment d'être agréables même si c'était faux dans l'entrée de leur maison alors qu'on déposait les enfants pour qu'ils les gardent deux nuits comme ils l'avaient décidé ça fait partie du cadeau qu'ils disaient en nous donnant pour Noël un certificat pour que Geneviève et moi on aille se faire masser au Spa Nordique pour une fin de semaine d'amoureux qui nous ferait du bien j'espérais. Et mes parents essayaient quand même d'avoir l'air contents et quand ma mère lui adressait la parole : vous allez souper où? Geneviève restait absorbée dans son mutisme et elle s'est tournée lentement vers ma mère avec un œil plein de mépris, l'air mécontente qu'on se soit adressé à elle ce qui me remplissait de honte et de colère et me forçait à redoubler de faux entrain pour compenser et je me souviens que ma mère a dit : veux-tu boire quelque chose avant de partir

et moi : je vais prendre un café

et ma mère : un café es-tu sûr que tu ne veux pas boire quelque chose de plus festif parce que c'est Noël

et moi : ok d'abord je vais prendre une bière

et ma mère: une bière avant de conduire c'est pas correct tu devrais prendre un café à la place

et moi sentant la pression silencieuse de Geneviève je dis : en fait il faudrait qu'on parte tout de suite

et ma mère : ah c'est dommage les pauvres enfants vont s'ennuyer de leur maman...

Geneviève sortait son pire visage et je me sentais comme une proie attaquée par deux hyènes et c'est souffrant d'être dévoré par deux fois plus de dents en plus d'être écartelé comme un condamné au Moyen Âge.

Dans la voiture, j'ai dit : je sais que tu n'aimes pas comment ils pensent, mais ils nous donnent des coups de main quand même alors est-ce que tu peux être un peu moins... et tu avais crié en disant que j'étais un homme qui veut contrôler alors je ne faisais plus de commentaires puis le silence dans l'auto était lourd et pesant comme maintenant dehors il faisait gris et des gros flocons mouillés venaient s'écraser contre le pare-brise et les essuie-glaces rythmaient le silence et tu faisais semblant de dormir sur le siège à côté ta tête un peu penchée un peu détournée tu regardais ailleurs vers n'importe quoi vers où je n'étais pas tu regardais de ton côté sur le bord de la route défiler les pylônes électriques et les lampadaires (dont le nom vient des lampades qui sont des nymphes de la lune noire) et moi je regardais la route devant nous comme un héroïnomane hypnotisé par le rayonnement fossile du cosmos sur un vieux téléviseur la violence d'un silence comme un coup de barre de fer qui est froid comme l'hiver ça mettait en lumière toute mon insignifiance (parle-moi) mais tu me laissais dans l'ignorance (toujours du haut de ta distance) tu persistes à te taire dans la violence d'un silence comme un coup de barre de fer sans me dire ce que tu penses dans ta froide colère qui est noire comme l'enfer et la puissance du silence...

et à Saint-Eustache les rues sinueuses comme la nôtre et bordées de maisons comme la nôtre et le driveway le garage le sofa dans le salon et le comptoir de granit dans la cuisine et aujourd'hui je t'avais préparé des bougies et des pétales de roses dans la salle de bain... viens voir que je te dis, il y a une surprise... et j'allume les bougies, me brûle le doigt et toi : ça sent le cochon brûlé...

et moi : ouais chez les cochons c'est la femelle qui tue les petits... c'est pas tout le monde qui connaît ça l'instinct maternel

et toi : qu'est-ce qui flotte dans l'eau...

et moi : c'est (je cherche le mot) c'est des morceaux de plantes...

et toi : des morceaux de plantes, pfff... c'est des pétales de roses

et moi : ... non mais tu me niaises-tu

et toi : je ne te niaise pas je fais juste constater

je dis : ben c'est ça niaiser le monde

toi : pogne pas les nerfs

et moi : niaise-moi pas d'abord

et toi : as-tu pris tes pilules

c'est toujours ça que tu dis quand t'es bouchée pis que t'as plus d'arguments... non mais il me semble que quand quelqu'un te fait couler un bain et met des pétales de roses dedans on ne le critique pas parce qu'il cherche ses mots... j'entends encore l'écho des dernières gouttes qui tombent du robinet une à une dans l'eau chaude parfumée de la baignoire et tes insultes me font penser au supplice de la goutte d'eau parce qu'elles sont petites mais constantes et répétitives

et tu me dis de laisser faire le bain et d'aller dans la chambre avec toi... pire baise du monde... c'était plus que mauvais... et après tu es là couchée et tu tournes la tête vers le mur signe que tu ne m'aimes pas et toujours le silence puis je dis : faut qu'on fasse attention aux disputes devant les enfants, ça les traumatise alors tu te lèves et tu cognes dans le mur parce que je casse toujours le party que tu dis, je casse toujours ton fun en parlant d'affaires plates et tu te lèves pour aller à la salle de bain alors je te suis pour te parler mais tu me dis de te laisser

tranquille je suis debout dans le couloir avec mon pénis gluant en train de rapetisser et tu me cries : t'es gros puis t'es chauve...

Porte qui ferme devant moi me laissant seul dans le corridor...

Comment est-ce qu'on devient gros, et chauve? c'est pas parce qu'on prend une livre qu'on devient gros et c'est pas non plus parce qu'on perd un cheveu qu'on devient chauve. Et l'inverse est aussi vrai c'est-à-dire que si je perdais une livre je ne serais pas mince, ni chevelu en me rajoutant un cheveu. Ça fait que si ce n'est pas en perdant ou en gagnant une livre qu'on passe de mince à gros, ni en perdant ou en gagnant un cheveu qu'on passe de chevelu à chauve, comment est-ce que ça se fait qu'un jour en se regardant dans le miroir on trouve qu'on est devenu gros et chauve? j'imagine que c'est comme ça aussi qu'on devient haineux... ce n'est pas le premier commentaire ni le second ni même le troisième mais un jour on s'aperçoit que la haine est dans tous nos gestes et dans toutes nos paroles. En fait c'est inénarrable, on peut pas le raconter, ça se passe sans que ça paraisse, comme l'aiguille des heures qui avance sans que l'œil ne puisse le voir.

La porte du réfrigérateur entrouverte, je cherche dans l'espace éclairé et blanc ce qui pourrait bien intéresser mes papilles gustatives et j'opte pour les viandes froides... La machine à couper le jambon... les questions habituelles du commis, de la caissière... La politesse... Je pense que je suis trop gentil... Geneviève sait comment être plaisante et gentille avec les gens, elle l'a été pour moi au début. Et je la vois l'être avec d'autres gars aussi maintenant, mais lorsque je lui dis qu'elle est désagréable avec moi ou avec les gens que j'aime, elle répond qu'elle ne comprend pas ce que je veux dire et qu'elle ne fait pas exprès.

le comptoir de marbre dans la cuisine et le sofa dans le salon et le chien qui dort sur son tapis et je passe sans le réveiller pour aller fumer dans la cour en sortant par la porte patio,

enfilant mes bottes sans mettre de bas. Un chien t'aime plus que toi-même. On peut s'acheter un chien avec de l'argent, mais c'est juste avec de l'amour qu'il va être heureux de nous voir...

La fumée qui sort de ma bouche tourbillonne dans l'air froid. J'entends ronronner le moteur du jacuzzi. Quelle sorte de douleur est-ce que je ressens... elle me fait chier. Comment? Elle me place dans des situations d'échec. Je me fais toujours insulter sans pouvoir réagir. Parce que je suis comme un chien et elle est comme un chat et le chat fait souvent plus mal au chien que l'inverse. Tous les petits coups de griffes que le chat fait subir au chien paraissent risibles sur le coup mais sur le long terme c'est le chien qui s'est fait blesser intimider et violenter beaucoup plus que le chat. Et on laisse faire parce que les blessures que le chat inflige au chien sont faites avec habileté et c'est silencieux mais si le chien est violent en fait c'est de la faute du chat qui n'a cessé de profiter de la faiblesse et des limitations du chien. D'ailleurs c'est injuste que les chiens soient en laisse tandis que les chats rôdent partout. Et les chats sont toujours dans une compétition pour savoir qui est le plus indépendant des deux et ils n'ont aucun cœur parce que l'apparence pour eux est plus importante ils peuvent attendre de longues heures même si la faim les tiraille et dédaigner la nourriture qu'on leur offre juste pour ne pas avoir l'air reconnaissants et donc redevables... Est-ce trop demander, un peu de gratitude de la part de Geneviève, crisse, même mon chien m'en témoigne? Mais... mais peut-être que dans le fond j'ai juste ce que je mérite? Peut-être que c'est correct de me mépriser... Bon, il commence à faire froid, je vais rentrer... Dans le ciel, la planète Mars me fait un clin d'œil. Suis-je capable d'atteindre la haie en lançant le mégot? Presque...

Tiens, c'est bizarre, la porte n'ouvre plus... La porte est barrée... Geneviève a barré la porte pendant que j'étais dans la cour... en sachant que j'étais sorti pour fumer... bang bang bang... Elle va m'ouvrir... Je cogne encore... Elle ne vient pas m'ouvrir... je vais lui téléphoner... appels récents... dring... dring... dring... six coups... sept coups... « Bonjour,

vous êtes bien sur la boîte vocale de « Geneviève Trépanier »... Je déteste le ton qu'elle prend pour dire son nom sur sa boîte vocale. C'est tellement suave... BANG BANG BANG dans la porte patio... elle m'ignore pour me faire souffrir... La chienne... C'est la passivité agressive textbook... MERDE!!! Je vais passer sur le côté pour aller voir si la porte d'en avant est débarrée... Merde, j'ai de la neige dans mes bottes... Il y a de la lumière à la fenêtre de notre chambre... Qu'est-ce qu'elle fait? Non, la porte d'entrée est aussi barrée... Je vais devoir passer par la fenêtre sous le balcon qui donne dans le sous-sol... J'aurais dû mettre des bas... J'aurais dû amener mes clés... aaaah... elle voulait me faire ça pour me prouver que je suis devenu gros. Je vais me faufiler... aaaah... On dirait un accouchement...

Bon voilà il fait noir dans le sous-sol... où sont les interrupteurs... ici... tous mes livres et mes disques et ma batterie dans les boîtes pas encore défaits qu'elle menace de mettre aux poubelles... Je monte les marches... Chaque pas fait trembler l'escalier... ma colère est légitime...

Je crie : GENEVIÈVE! t'as fait exprès pour m'embarrasser dehors!

Et elle : je savais pas t'étais où

Et moi : j'étais juste sorti pour fumer... Tabarn

Et elle : je savais pas

Et moi : pourquoi tu m'as pas répondu? J'ai cogné pendant dix minutes.

Et elle : je t'ai pas entendu

Et moi : c'est pas vrai!

Et elle : j'étais dans la douche

Et moi : c'est pas vrai! Tes cheveux sont secs...

Ses mensonges sont tellement faibles... elle pense que je suis un épais... non, elle sait que je vais penser qu'elle pense que je suis un épais et que c'est précisément ce qu'elle veut

pour m'insulter... Ou bien elle veut réellement que je pense qu'elle est stupide pour se dérober, mais dans le fond le fait de cacher hypocritement sa méchanceté sous une stupidité feinte n'est en fait qu'ajouter l'insulte à l'injure parce que ça prouve qu'elle n'a aucun souci de l'opinion que je peux avoir d'elle, elle se fiche que je la trouve idiote, ce qui montre qu'elle méprise entièrement mon point de vue, mes opinions, si elle se fout de passer pour une conne à mes yeux, c'est que je suis vraiment rien pour elle. C'est une façon de m'annihiler ... comment était-ce encore... le maître et l'esclave...

Et moi : Pis qu'est-ce que tu fais avec ton manteau pis ton sac ?

Et elle : Je m'en vais.

Et moi : Tu vas où?

Et elle : J'ai pas de comptes à te rendre.

Et moi : Tu vas revenir dans combien de temps?

Et elle : Je sais pas...

Et moi : Mais demain matin on va...

Et elle : Ben vas-y avec ta mère, c'est elle qui voulait que tu y ailles...

Et moi : Toi, tu es une mauvaise personne et j'ai deux enfants avec toi et je trouve cela terrible.

Et elle : T'es vraiment un crisse de pervers narcissique.

Et moi : On dirait que toutes les filles utilisent cette expression-là cette année, c'est comme une mode...

Et elle : Ta gueule...

Et moi : Toi t'es la pire mère du monde...

Et elle : Tu vas regretter d'avoir dit ça mon esti de malade mental...(Elle donne des coups de poing.)

J'ai compris que ma souffrance ne disparaîtra jamais qu'avec elle ou qu'avec moi.

Geneviève, elle voulait faire sentir son pouvoir, contrôler au maximum, faire obéir, soumettre à sa volonté. Dans une seconde de lucidité, j'ai vu la vie qui s'étalait devant moi, longue suite de douleurs qu'elle allait m'infliger par méchanceté en menaçant s'il le fallait l'intégrité des enfants pour assouvir son désir de me faire plier. Au travers de mes enfants, elle avait le pouvoir infini de me rendre misérable, qu'ils soient mal vêtus, mal nourris, qu'ils soient témoins de scènes qui gâchent leur vie, qu'ils rencontrent un nouveau chum de leur mère tous les six mois pour le reste de leur vie, qu'ils soient en otage dans la chicane sans nom qu'elle s'apprête à me faire vivre en se servant de tout, donc d'eux, pour me faire souffrir en sachant que c'est mauvais pour eux, mais elle le ferait tout de même, ça j'en étais sûr. Déjà qu'elle me faisait chier avec leur nom de famille, en écrivant souvent seulement le sien à elle. Elle était prête à les écraser juste pour me contrôler. Ma souffrance ne disparaîtra jamais qu'avec elle ou qu'avec moi.

Personne ne pourrait comprendre ce moment où j'ai su que ça allait arriver... Dans le fond, on ne consent jamais vraiment à le faire, ça sort de nous comme une force contre laquelle on essaie de lutter, mais c'est contre nous-même qu'on lutte. Et le moment du passage à l'acte se fait dans la confusion, c'est la confusion qui atteint un niveau tellement haut qu'il dépasse la petite lueur de lucidité qui était encore capable de calculer que le total des conséquences allait être incroyablement plus élevé que le total des plaisirs. Personne ne peut comprendre ce moment où j'ai su que la digue allait céder, où j'ai senti que tout le passé et tout l'avenir disparaissaient.

Et j'ai compris que je l'avais frappée au visage. Mais une fois que c'était commencé je ne pouvais plus arrêter parce qu'elle allait crier et alerter les voisins ou appeler la police et m'empêcher de voir mes filles alors je devais continuer ça fait que je l'ai frappée encore et

encore et une autre fois. Son visage avait de la peine comme si elle venait d'apprendre une vérité horrible, comme si elle venait d'apprendre qu'elle pouvait perdre contre moi. Et ça m'a fait du bien. Et qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance. Et elle a poussé un petit cri et tout cela dans l'espace d'un instant et c'était vite et c'était lent en même temps.

Et je vois comment ça va finir maintenant. Tout d'abord, c'est le pare-chocs de ma voiture qui va passer sous le camion et le chauffeur du poids lourd va peut-être avoir commencé à freiner une ou deux fractions de seconde avant l'impact, en me voyant traverser la ligne jaune, mais sa vitesse n'aura pas le temps de diminuer suffisamment et de toute façon même si je fonçais dans un mur à cette vitesse-là je vais quand même mourir alors dans un face à face c'est encore pire c'est comme le gars qui marche dans un train et qu'est-ce qu'Einstein disait encore si je vais à 120 et qu'il va à 90 ça fait 210 km à l'heure comme impact il faudrait que je tombe en chute libre de quel étage pour accélérer à cette vitesse-là et transformer l'énergie cinétique en quoi encore en touchant le sol en puissance d'écrapoutissage ou force d'anéantissement et mon pare-brise qui explose et les éclats de verre en suspension dans l'air pendant une seconde brilleront dans l'éclat lumineux des phares du camion le temps que le métal froissé de ma voiture ne les fasse éclater à leur tour et ensuite c'est le pare-chocs lisse et chromé du camion qui plie et qui se froisse en rencontrant la fonte du bloc moteur de ma voiture puis le radiateur du camion se déchire maintenant et l'hélice du ventilateur emportée par le mouvement centrifuge siffle comme des projectiles à travers la carrosserie du capot du tracteur du camion et le volant et l'appuie-tête de ma voiture se font arracher.

Entre Mirabel et Gatineau, je pensais y arriver, je pensais arriver à tourner le volant. Mais la 50 a arrêté d'être à deux directions. Et c'était Gatineau puis Ottawa avec ses beffrois néo-gothiques qui parsèment la ville et ses édifices administratifs au style un peu brutaliste

remplis d'ombres comme si quelque chose ici cachait un secret, c'est bien la capitale des loyalistes qui sont venus dans un coin perdu pour cacher la honte de leur humiliante défaite après avoir choisi le mauvais côté pendant la Révolution américaine ils ont chié dans leur culottes et ont rampé dans la boue jusqu'en Nouvelle-France et c'est ça le Canada juste une bande de perdants anglais qui débarquent chez une bande de perdants français c'est d'ailleurs contre l'armée française de Louis XVI que les loyalistes ont perdu alors pas surprenant qu'ils détestent autant les francophones ici mais plus encore c'est le XIV^e siècle en palimpseste avec des noms de ville comme Orléans et Agincourt mais Jeanne d'Arc la triomphale schizophrène ne s'est pas présentée aux élections en 2012 et c'est toujours à Noël, le jour tant célébré de la naissance du messie, que ça arrive ces choses-là, que les fous entendent des voix et que les gens se suicident ça doit être à cause du solstice d'hiver, c'est le jour le plus sombre de l'année, quand la planète est la plus éloigné du soleil, ça influence tout, la gravité, les électrons pis tout. C'est dans le temps des fêtes que je m'étais retrouvé à l'hôpital psychiatrique...

À l'hôpital, sur la grande murale dessinée par les enfants, il y a des fleurs et des papillons à tête humaine, et il y a un loup noir, ou c'est peut-être un ours, dans le coin supérieur droit. Cette chose noire sourit étrangement. Lorsqu'on la regarde, on dirait qu'elle nous regarde et sourit avec nous. Elle n'est ni plus grande ni mieux dessinée que les autres gribouillages joyeux de cette murale, mais elle fixe avec de grands yeux bleus le monde qui passe devant elle en souriant d'une manière qu'on pourrait dire personnelle. Alors que les fleurs regardent vers le soleil et que les papillons butinent les fleurs, que le soleil regarde les papillons, personne dans le dessin n'intéresse ce loup (ou c'est peut-être un ours), il regarde au dehors de la toile avec un sourire complice. Et lorsqu'on le fixe assez longtemps, on dirait que la vie de l'hôpital devient secondaire et qu'il va dire quelque chose. Bien sûr, c'est au moment où j'étais sûr qu'il

était sur le point de dire quelque chose que la psychiatre m'a appelé pour que je rentre dans son bureau.

Comment vous vous sentez me demandait-elle chaque fois que je m'asseyais sur la chaise face à elle mais la vie était insupportable voilà comment je me sentais j'étais dans l'autobus et je voyais un jeune couple assis sur la banquette devant la mienne qui ne se parlait pas et qui regardait chacun de son côté en se tenant la main de manière un peu crispée et je comprenais peut-être mieux qu'eux les tensions et les menaces qu'ils vivaient, et je voyais cette autre femme immigrée avec ses sacs d'épicerie et son immense fatigue et son désespoir de se retrouver dans la pauvreté extrême à l'autre bout du monde dans un pays froid et laid, et je vivais ce qu'elle vivait, ses regrets, sa tristesse et sa solitude. Et je n'en pouvais plus de souffrir toute la souffrance du monde, ça m'écrasait je voulais mourir.

La jolie docteure Bédard en talons aiguilles, avec ses faux cils et ses vêtements bling-bling et son mascara, prenait des notes et c'est fascinant que bien qu'elle soit docteure elle ressente le besoin de porter un soin aussi aigu à son apparence physique et pas dans le but d'être en santé mais seulement dans le but d'être hot. Même mon père avait hâte, je le voyais s'empresser à venir me voir à l'hôpital pour rencontrer le docteur Bédard avec ses mini-jupes et son décolleté et ses longs cils, et ses fesses mises en valeur par sa jupe et sous sa blouse de satin ses seins minuscules qui n'avaient jamais encore servi à rien d'autre qu'à se laisser désirer, lécher, pincer, durcir, recevoir de la salive, du sperme. Et j'imagine des orgies pas possibles avec la docteure Bédard à la clinique externe de psychiatrie, et c'est normal de fantasmer sur sa psychiatre surtout quand elle en rajoute avec ses longues jambes nues et ses cheveux platine parce que chez les anciens Romains et les anciens Étrusques le fait de se teindre en blond signifiait la prostitution et la chose ne peut pas être ignorée, elle coule dans nos veines exactement comme le sens caché de la photo de mariés quand l'homme porte la

femme dans ses bras, et j'étais en amour avec elle partiellement parce que je suis sapiosexuel mais aussi parce que je ne peux avoir d'excitation que dans la réification des corps, dans le fait d'objectiver la chair, l'anatomie sexuelle, et que cette grande blonde platine me semblait dans une posture d'auto-objectivation parfaite pour une relation un peu masochiste, avec son air timide on se dit qu'il n'y aurait aucune surprise à la voir se faire défoncer par quarante queues anonymes, comme Sacha Grey dans un entrepôt ou dans un gymnase, et moi, tout ce que je demande, c'est d'être un quarantième de ce groupe, d'être là, anonyme, sans identité, fondu dans la masse, je veux n'être qu'une entité qui commence aux genoux et qui se termine au nombril, et jouir de ses yeux vifs et intelligents, de leur air malicieux, de leur étincelle de vie qui pétille quand ils ont des expressions, je veux jouir de sa peau de satin, de ses seins de satin, de son ventre de satin, de son dos de satin, de ses cuisses de ses fesses, de sa chatte de satin, mais je ne veux pas qu'elle me voie, parce que moi, je ne m'aime pas, je veux être personne, un client anonyme, un billet de 100 \$, une rencontre aléatoire et éphémère, je ne veux pas qu'elle connaisse la médiocrité de ma vie, de mes frustrations, de mes doutes, de mes questions, de mes problèmes, de mes déceptions, de mes tristesses. Je ne veux être rien d'autre qu'une bite dure de douze pouces, deux cuisses musclées, des abdominaux fermes, et rien d'autre et si le paradis existe après la mort je serai un phallus flottant perdu dans une orgie infinie en apesanteur dans la brume des nuages blancs du ciel, des phallus comme des particules qui flottent et qui se cognent les uns contre les autres de façon aléatoire et qui rencontrent des corps de femmes, elles au complet, et qui se connectent à elles par la bouche ou le cul ou la chatte et les mains, jusqu'à cinq en même temps et qui ne restent qu'un temps avant de se relancer dans le vide et retomber au hasard sur un autre corps de femme, dans un autre orifice, peu importe, et en haut de tout cela trônerait Dieu qui est une femme noire les jambes écartées en train de pisser. Et la docteure Bédard qui me demande : vous ne souhaitez

plus parler aujourd'hui et je regarde ma montre parce que regarder l'heure, c'est important... 3 h 23, est-ce un chiffre malchanceux? 19 fois deux donne 38, 38 fois 10 donne 380, et 76, c'est 19 fois 4, c'est le multiple de 19 le plus proche de 80, donc il faut rajouter 4 à 300; 19 plus 4 donne 23, c'est donc de 323 qu'il faut se méfier. Je peux pas parler à 3 h 23, c'est garanti que ça va mal finir si j'ouvre la bouche à cette heure-là. Tout va mal quand je vois le chiffre 19 ou un de ses multiples, c'est le signe que je dois éviter, quand 19 apparaît il faut que je reconsidère ce que je suis en train de faire (mais quel aspect au juste de ce que je suis en train de faire est à reconsidérer, ce n'est jamais clair), c'est comme la fois où au dépanneur le prix d'un sac de chips était 2,47 \$, le caissier ne comprenait pas pourquoi je ne voulais plus l'acheter, je voulais le laisser à la caisse et m'en aller, alors j'ai dû lui expliquer que 19 porte malheur, que c'est le signe d'un problème avec le kairos ou avec ce que tu veux. Alors il faut à tout prix éviter le 19 et tous ses multiples qui sont 38, 57, 76, 95, 114, 133, etc. J'ai mes trucs pour calculer mentalement les multiples de 19, je n'ai qu'à connaître les cinq premiers multiples et, par exemple, pour trouver le multiple de 19 dans les 200, il faut soustraire 10 aux premiers multiples parce que 10 fois 19 fait 190, alors c'est 10 de moins que 200, ce qui veut dire que la série des multiples de 19 dans les 200, c'est la série de base 19, 38, 57, 76, 95 mais avec 10 de moins 209, 228, 247, 266 et 285, il suffit donc de se souvenir des cinq premiers multiples et d'indexer selon la centaine alors si 3 fois 19 donne 57, le chiffre à éviter dans les 200 c'est 57 moins 10, c'est 47, si quelque chose coûte 2,47 \$ c'est malchanceux et je ne l'achète pas et je peux facilement savoir si un nombre devant moi, soit un prix, soit l'heure, soit une plaque de voiture, soit une adresse de maison est un chiffre maudit qu'il faut éviter... mais comment dans un rendez-vous de quinze minutes avec la docteure Bédard lui expliquer comment je me sentais, déprimé par la mort de Dieu et par le fait que la démocratie réduise toutes les qualités à des quantités ce qui appauvrit de manière irrémédiable l'expérience

humaine et j'ajoute que je hais les sondages parce que ça dit toujours 19 fois sur 20 et c'est la preuve que c'est mauvais parce que 19 est porteur de malheur, elle ajoutait 5 mg à la dose qu'elle m'avait prescrite un mois plus tôt.

La peur du chiffre 19, ennéadécaphobie, c'est moi qui ai inventé le mot, j'imagine qu'il existait déjà mais je ne l'ai pas trouvé sur Internet, alors je l'ai forgé moi-même à partir du mot grec pour dix-neuf, *ennéadéca*, comme dans ennéadécagone, qui est une figure à dix-neuf côtés et je savais que c'était une erreur depuis le commencement de faire garder les enfants et de partir avec toi en voiture aujourd'hui entre Noël et le jour de l'an parce que le 26 décembre c'est le trois cent soixante et unième jour de l'année et 361 est un multiple de 19, et pas n'importe lequel, c'est le pire de tous car c'est 19 fois 19. Et il paraît qu'il faut dix-neuf années pour que les cycles lunaires reviennent au même endroit par rapport aux années solaires et si j'ai été à l'hôpital à 19 ans, et que j'ai maintenant 38 ans, on peut dire que la lune est aujourd'hui dans la même position qu'elle était quand j'étais psychiatrisé alors peut-être qu'il y a un lien...

Et maintenant c'est encore la même chose avec la lune trop blanche et l'hiver tout autour et les feuillus sans feuilles et les conifères, les plaques d'herbes jaunies qui se répandent çà et là dans la neige blanche et l'éclat des phares commence à m'éblouir et c'est tout le temps comme ça avec les poids lourds la nuit, c'est directement dans les yeux, éblouissant... On dirait que je suis déjà passé par ici comme si je tournais en rond depuis des heures comme dans le palindrome *in girum imus nocte et consumimur igni*. Où suis-je maintenant? La dernière station-service, brillante comme un lustre de cristal et bariolée de publicités, c'était Chalk River je crois.

Chalk River... Chalk River: Avec les déchets nucléaires... « *Depuis des heures* »... quel message écrire sur un dépotoir de déchets radioactifs qui vont être dangereux pendant

vingt mille ans? Comment s'assurer que les humains du futur, même s'ils ont régressé à un stade équivalent à la civilisation néolithique, comment s'assurer qu'ils comprennent que l'endroit est mauvais? Les linguistes et les anthropologues et les philosophes engagés par le gouvernement américain ont conclu qu'il fallait écrire « *This place is not a place of honor* ». Peut-être que ça pourrait être le slogan sur les plaques de l'Ontario, au lieu de « *Yours to discover* ».

Je devrais peut-être faire demi-tour pour téléphoner à quelqu'un... Prochaine station-service peut-être. Téléphoner à qui? À Annie... un amour lointain et vaporeux comme la schizophrénie d'un parfum ... Non... Qui appeler? Quel ami? Et dans les circonstances, qui est-ce que j'ai envie d'entraîner là-dedans... Dave a ses enfants et ses propres problèmes... Qui d'autre... « Combien as-tu d'amis? » C'est ça que la docteure Bédard m'a posé un jour comme question, assise dans son bureau avec des cadres style années 1980 et des diplômés qui n'étaient même pas à elle et je me demandais combien ai-je d'amis? Question bizarre, parce qu'il m'a fallu réfléchir et me la poser sérieusement pour savoir si j'en avais un ou deux ou trois ou quatre amis ou pas du tout, mais le simple fait de se poser la question amène à se poser une foule d'autres questions aussi bizarres comme qu'est-ce qui constitue un ami? Et ensuite à chercher dans sa mémoire des éléments qui évoquent des situations dans lesquelles une personne que je considère comme un ami aurait fait la preuve qu'elle était mon amie. Et c'est quand la vie va mal qu'on voit qui sont les bons amis. Mais sur Internet, on n'a pas de bons amis. Sur Internet tu sais où les autres vont et tu sais ce que les autres font. On peut se faire de vrais ennemis qui vont vous faire du mal pour de vrai, mais on n'a pas de vrais amis. On met des photos pour se comparer, se demander si on est meilleur que les autres, si on est plus drôle, si on met des meilleures vidéos, si on fait de plus beaux voyages, si nos enfants reçoivent de plus beaux cadeaux, si on est plus normal, si on fait plus d'argent, si on est plus heureux, si on

fait sa vie parfaitement comme un couple de banlieue, conscientisé, mais pas trop. On veut que ça marche. Que notre amour dure longtemps. On peut réapprendre à s'aimer, les vies à deux, c'est plusieurs amours à plusieurs périodes. Là on était dans l'intervalle entre la première et la deuxième période. Sous la photo de notre couple que j'avais mise sur mon profil, mon père avait écrit : quand les choses sont brisées, il ne faut pas les jeter, il faut les réparer. Moi je voulais pour de vrai, mais elle voulait pas. C'est de sa faute.

J'aurais pu appeler la mère de Geneviève, mais elle est tellement émotive qu'elle n'aurait jamais pu m'aider et elle se serait auto-apitoyée et se serait lancée sur la bouteille avec derrière la tête une sorte de bonheur de pouvoir se justifier d'une certaine façon qu'elle se saoulerait comme si je lui avais procuré le fameux ticket tant voulu aller simple vers le coma éthylique...

J'aurais pu appeler son amie Roxanne qu'elle voyait si souvent, mais qu'est-ce que je lui aurais dit elle me détestait et me méprisait déjà tellement.

J'aurais pu appeler quelqu'un... Mais je ne l'ai pas fait.

J'aurais dû téléphoner à ma mère? Elle serait de mon côté, elle viendrait me protéger de la justice, elle me comprendrait, elle avait toujours détesté Geneviève en plus, elle savait que Geneviève n'avait pas été une sainte... Mais la première chose qu'elle demanderait c'est As-tu pris tes pilules? Puis sans hésiter, elle me ferait plaider la folie, elle m'a fait enfermer pour moins que ça naguère alors là ça serait à double tour... Dans le regard de ma mère, c'est déprimant. Elle m'a toujours regardé comme on regarde une toilette qui déborde. Comme un fiasco. Et elle avait raison... Elle adore me voir faire des erreurs et en souffrir simplement pour pouvoir se dire qu'elle avait raison et que j'avais tort... Dire que j'ai eu des enfants pour mettre fin à son jugement, parce que je ne voulais pas être un éternel adolescent, grisonnant, vieillissant, célibataire, en appartement, en colocation, vivant la vie d'un étudiant. Mais dans

le regard de ma mère je suis un échec. Les mères ont un sixième sens pour ça. Ah l'amour d'une mère... Je veux juste pas lui donner raison de me regarder comme elle le fait.

Et qu'est-ce que mon père aurait fait, à son âge surtout, il se contente de faire des petites choses simples. Il ne m'a laissé aucun modèle. C'est un gros empêtré incapable de se battre, mais qui branle la queue comme un toutou quand il peut manger et boire. C'est un homme. Et il s'exprime toujours en phrases creuses : C'est ça qui ça... ou C'est quelque chose... ou tout vient à point à qui sait attendre. Tel est pris qui croyait prendre. À quelque chose malheur est bon. L'occasion fait le larron. C'est comme cela, bon an mal an. Autant en emporte le vent. Aux grands maux les grands moyens. Et qui aime bien châtie bien. L'appétit vient en mangeant. Qui ne dit mot consent. À l'impossible nul n'est tenu. Mais chose promise chose due. Ce que femme veut, Dieu le veut. Il n'y a pas de fumée sans feu. Il n'y a pas de rose sans épines. À chaque jour suffit sa peine. On dit que le temps, c'est de l'argent. Autant en emporte le vent. Beaucoup de bruit pour rien. Tout est bien qui finit bien. C'est toujours le même refrain. Après la pluie vient le beau temps. Autant en emporte le vent. Les pages roses du dictionnaire, il les récite par cœur. Mon père c'est le on-dit incarné.

Moi, je ne connais pas les réponses à toutes les questions. Mais je sais qu'il faut agir quand même et je suis pris devant un choix sans issue.

La route est comme un long ruban s'étirant jaune et blanc, comme un pipeline infini où brûle la gazoline parmi d'autres métaux lourds, dans le tonnerre des moteurs et sous l'éclair des phares avant qui croisent mon chemin. C'est un tunnel de mort rempli d'acier meurtrier et de vif-argent et derrière mon volant je m'endors comme si la nuit m'avait jeté un mauvais sort je sens que mon esprit cherche à quitter mon corps je vais devenir un simple dossier au ministère des Transports.

IV. This place is not a place of honor

Depuis combien d'heures est-ce que je roule en remettant toujours au prochain coup ce qui est inévitable... c'était Mirabel puis Montebello puis Gatineau, Ottawa.

Et après Ottawa, c'est Arnprior où la route redevient à deux voies, je la connais bien cette route-là, je l'ai faite je ne sais plus combien de fois pour aller au Témiscamingue.

Arnprior, Pembroke, Petawawa...

Depuis des heures que j'hésite, que je n'arrive pas à me résigner à mourir.

Aller vers l'Ouest, toujours vers l'Ouest, c'est la direction de la mort là où le soleil ne se rend jamais, et ce n'est pas pour rien qu'une civilisation qui se réclame de l'Ouest, de l'Occident, ne peut apporter que la destruction et la tristesse.

Et la litanie de souvenirs violents s'étire sans fin dans mon esprit, se poursuivant en boucle encore et encore alors qu'on file sur la route quelque part en Ontario.

Je revois la douche, le jet d'eau chaude qui coule sur mes épaules et finit sa course dans le drain pendant que mon regard le suit dans cette spirale hypnotique puis dans la chambre, la pensée que j'ai gâché nos vies, que j'ai détruit la sienne et que la mienne est foutue... le visage de Geneviève, ses yeux gonflés, ses lèvres aussi, peut-être une dent cassée, le nez en patate...

Et dans la salle de bain je prends la bouteille de Tylenol pour en avaler une poignée, c'est assez pour mourir du foie. Je m'en remplis la bouche mais je suis incapable d'avalier, de tout faire passer par ma gorge et je crache dans le lavabo les pilules qui tintent en rebondissant sur la porcelaine blanche.

Il manquait quelque chose dans cette équation, mes filles, je ne peux pas la laisser là devant ce drame, ce meurtre, le sang de ses parents qu'elle finirait par voir lorsque la police allait tout étaler dans le journal. Si je me tuais ça ne réglerait rien. Qu'est-ce que Romi va

penser si elle sait que son père a tué sa mère et qu'il s'est suicidé? Comment va-t-elle se voir après pour le restant de sa vie? Pas maintenant, mais un jour, elle va l'apprendre petit à petit, des sous-entendus qu'elle va apercevoir autour d'elle, des silences inconfortables, des regards furtifs échangés en sa présence, pour l'exclure d'un secret, un secret qu'elle ne comprendra pas tout de suite, mais qu'elle sentira comme terrible, obscur, désastreux, jusqu'à ce qu'on le lui révèle tranquillement, vers cinq ans, puis sept ans, et à neuf ans, elle le saura, elle le comprendra autant que n'importe qui peut comprendre que la rage de son père a détruit la vie de sa mère et à gâché toutes les vies autour de lui, la sienne, elle qui va porter cette image dans sa tête toute sa vie, en se regardant dans le miroir toute sa vie, elle va se voir, même à vingt ans, même à trente ans, en voyant derrière elle, invisible, mais présente derrière elle cette image de carnage et d'enfer déchaîné, de coups, de sang, de cris et de grognements, entre les deux moitiés de son ADN, de sa conscience, elle ne peut pas être confrontée à cela, qu'est-ce qu'elle va faire quand elle va pouvoir retrouver, dans quinze ans, l'article de journal qui raconte le drame de son existence, un article de fait divers, anodin dans son genre, sitôt lu sitôt oublié demain une horreur nouvelle remplacera celle-ci un article des plus banals mal écrit comme il y en a des centaines par année dans les journaux les journalistes débutants qui se tapent les chiens écrasés et les violences conjugales, alors qu'en fait, c'est dans les faits divers que se trouve le sens de la vie, c'est dans les meurtres passionnels, les trahisons et les agressions sexuelles, c'est dans les drames familiaux que se cache le sens profond, le sens caché, le sens tragique de la vie. C'est la mythologie qui se revit, vie après vie, un individu à la fois, qui vit son Phèdre dans une famille reconstituée quand la belle-mère avec des fausses boules fait son yoga dans le salon, son Antigone quand on se déteste dans les partys de Noël, quand ça pète, quand la marde pogne comme il faut, tout sort, toute la mythologie s'ouvre dans le monde comme une fleur de papier japonais qui se déplie dans un verre d'eau, les gens deviennent des

dieux, mais mortels, et la police arrive, les journalistes en parlent, et c'est possible de s'étonner authentiquement sur la nature humaine en lisant les faits divers. Ce qui n'est pas le cas des nouvelles politiques qu'on ne comprend jamais vraiment parce que d'abord rien ne nous indique qu'elles sont vraies on sait très bien que les politiciens mentent aux journalistes et disent ce qu'ils veulent bien nous dire sur leurs actions et sur leurs intentions. Et de toute façon, c'est toujours absurde, complètement absurde, on coupe dans les services et on augmente les taxes, mais les déficits continuent à grimper pendant que la haute finance s'enrichit et que la pauvreté s'accroît. Celui qui essaie de donner du sens à ça perd son temps. Six cents morts en Palestine, soixante morts en Irak, six morts à Paris, qui sait ce qu'un petit mâle blanc bedonnant dans la trentaine au Canada peut faire de toutes ces informations lorsque je me lève le matin pour aller travailler et que je vois des photos d'enfants ensanglantés dans l'écran en lisant le journal, devrais-je lâcher mon travail et partir dans un pays que je ne connais pas pour sauver l'enfant dont le regard implore la caméra. Non, le petit bourgeois bedonnant dans la trentaine met son assiette avec des miettes de toast dans le lave-vaisselle et finit sa tasse de café et s'assure qu'il n'a pas renversé une goutte sur sa chemise propre. Il doit partir dans deux minutes, ce qui lui donne une minute de repos, comme le calme avant la tempête, pour regarder par la porte-fenêtre et écouter le silence relatif de la maisonnée, parce que sa femme est déjà partie travailler et que ses filles finissent de mâchouiller leur toast calmement sans crier ni faire de dégâts pendant quelques secondes, il regarde par la fenêtre, le bourgeois, les oiseaux rouges ou bleus ou bruns qui nichent dans la majestueuse haie de cèdres, des arbres qui n'en sont pas, des vieux arbres qui donnent une illusion de campagne aux habitants des bungalows de cette rue tranquille, la banlieue idéale, quoi, presque rustique, les terrains de golf à une distance de marche, la rivière qui passe deux kilomètres plus bas, les familles de classe moyenne avec des emplois au gouvernement et des véhicules de luxe version familiale stationnés dans l'entrée,

et ces arbres qui restent là, rassurants, peut-être la seule chose rassurante sur Terre. Sauf qu'il y a des voisins, toujours des voisins, même dans la banlieue idéale, toujours un autre humain pour détruire la paix du monde, la clôture empiète d'un pied et demi sur le terrain de l'autre, un arbre fait de l'ombre sur la piscine de l'autre. La quotidienneté moyenne. Et partir en voiture, aller déposer l'enfant à la garderie, et se faire rappeler avec dépit qu'il manque ceci ou cela, des couches ou de la crème solaire ou que les mitaines sont trop petites et on se sent comme des mauvais parents et ensuite arriver au bureau en espérant ne pas croiser tel collègue à qui il faut sourire même si tous deux savent très bien qu'il est allé voir le directeur pour se plaindre du fait que j'avais commis une erreur et il sait que je sais et il me déteste et me méprise et je le déteste aussi, mais lorsqu'on se voit, je dois lui dire bonjour et il me dit bonjour avec cet air de surprise joyeuse qu'il fait lorsqu'il me voit comme s'il était content de me voir, et qu'il maîtrise tellement bien, cette surprise joyeuse qu'il fait en me voyant, cette hypocrisie de la quotidienneté moyenne. Eh oui, l'enfer c'est les autres.

Mais l'enfer, c'est surtout le couple. Dans le couple, l'autre est dans mes souvenirs et je suis dans ceux de l'autre, mais malgré tout, on n'est pas d'accord, on n'est jamais d'accord. Et il en faut un qui plie. Un qui plie pour mettre un terme au désaccord qui est sûrement constitutif de la vie à deux parce qu'on regarde la même chose en même temps, mais forcément sous un angle légèrement différent, un *clinamen*, et de là tout devient discordance. Ce qu'elle raconte de ce que je fais et de ce que je suis est tellement loin de ce que je pense faire et être, de ce que je veux faire et être. Comment va-t-on me voir, qui est-ce que je vais avoir été? Un impulsif, un violent (ipso facto dans le camp de ceux qui ont tort, car la violence est refoulée), un misogyne, un homophobe, un xénophobe, un antisémite, un islamophobe, un nazi... ou bien... ou bien... un homme blessé, un sensible qui veut le bien... peut-être que je suis quelqu'un qui veut le bien, mais qui a eu tort... son corps plié dans une drôle de position. Je

ne veux pas mourir parce que je ne veux pas avoir été qui j'ai été, je veux qu'il reste un soupçon d'espoir à quoi se raccrocher. Qu'est-ce que mes filles vont se dire si elles savent que leur père a tué sa mère et qu'il s'est suicidé? Il est plus facile de s'arranger avec sa mauvaise conscience qu'avec sa mauvaise réputation. Nietzsche.

J'aurais dû mourir avant aujourd'hui, j'aurais dû réaliser mon plan la fois où j'avais tout prévu pour me suicider par une belle journée du mois d'août sur le lac Témiscamingue...

...j'y pensais depuis longtemps j'allais me tuer ici aujourd'hui même je contemplais les petites vagues sur le lac Témiscamingue et c'était le coucher du soleil à Ville-Marie on était sur la plage près du chalet et Geneviève à côté de moi semblait hypnotisée par le ciel et Romi qui n'avait pas encore un an dormait dans ses bras je lui ai demandé si ça allait elle m'a répondu ça va j'ai lancé un galet sur l'eau il a rebondi deux fois c'était une bonne journée pour mourir comme disaient les Iroquois avant de partir à la guerre et je comprenais maintenant ce qu'ils voulaient dire par là

c'était une bonne journée pour mourir parce qu'avant d'avoir eu un enfant ma vie n'était qu'une mauvaise blague mais depuis que j'avais un bébé c'était une vraie tragédie parce que je n'étais pas fait pour avoir des enfants et que je n'étais pas prêt non plus à assumer mon rôle de père

mon rôle de père qui est de servir de protecteur à ma famille face aux dangers du monde au lieu de quoi j'ai de la difficulté à m'occuper de moi-même vivant pauvrement de petits contrats en petits contrats et des fois je me dis que j'aurais pu dans une autre vie rester célibataire et mourir seul dans un taudis sans argent ni famille et ça aurait été mieux que ma vie actuelle parce que c'est correct de gâcher sa vie mais c'est dégueulasse de gâcher la vie des autres comme je m'apprêtais à gâcher celle de ma fille en la laissant grandir dans une famille dysfonctionnelle avec un père et une mère qui s'engueulent tout le temps

mais on ne s'engueulait pas le soir où j'avais prévu de me suicider en paix lorsque cette étrange idée a fait toc-toc dans ma tête comme un poussin dans l'œuf on était assis à la table de la cuisine de notre ancien appartement c'était un de ces soirs empoisonnés comme tant d'autres depuis un an ou presque où nous mangions sur le coin de la table en bordel devant l'évier rempli de vaisselle sale tandis que le bébé hurlait depuis une demi-heure dans son lit on aurait dit le bruit d'une scie circulaire et je regardais Geneviève et ses épaules basses et ses traits tirés et elle regardait dans son assiette et ne disait rien parce qu'on ne se parlait plus sauf pour se critiquer et on ne faisait plus l'amour non plus sauf à quelques exceptions qui avaient été tellement décevantes chaque fois que j'aurais préféré ne pas le faire et j'avais mortellement envie de la quitter elle et son bébé mon bébé qui pleurait quand je la prenais et qui semblait avoir peur de moi mais j'avais un minimum d'honneur et j'assumerais mes responsabilités sur cette chose-là même si ça devait me mener dans la tombe et dans ce cas-là il fallait que ça se fasse le plus vite possible avant que je pète les plombs

les plombs certains se les envoient dans la cervelle et c'est à cela que j'ai songé ce soir-là en question il y a si longtemps déjà avant qu'on achète notre maison et avant la naissance de Lola-Kim c'est-à-dire me tirer une balle dans la tête mais je me suis souvenu en même temps d'un fermier qui vivait près de chez nous et chez qui je travaillais quand j'avais quinze ans et ce fermier avait trouvé sa femme en train de sucer un employé et il avait pété les plombs lui aussi alors il s'était enfermé dans sa grange puis avait mis le canon de sa carabine dans sa bouche et il avait enlevé sa botte et il s'était servi pour appuyer sur la détente de son gros orteil et je ne sais pas pourquoi mais ça m'a toujours fait drôle de penser qu'il s'était tué avec son gros orteil parce que ça n'était pas une mauvaise personne et en plus je connaissais sa femme aussi et celui qui a trouvé le fermier cocu dans sa grange et dans son sang trois heures plus tard m'avait dit qu'il faisait encore des bulles c'est donc dire que se tirer une balle n'est pas une

forme de suicide tout à fait sûre parce que je me rappelle aussi un gars aveugle et défiguré qui était venu nous parler au secondaire pour témoigner de sa tentative de suicide ratée il avait placé un oreiller sous sa tête qu'il disait pour être plus à l'aise il s'est mis le canon dans la bouche mais seulement le haut de son visage est parti et il faisait maintenant la tournée des écoles et il m'avait découragé de me tirer une balle dans la tête même si l'idée est tentante

L'idée est tentante parce qu'une part de moi persiste à croire que ce serait instantané comme un flash photo c'est-à-dire une mort sans durée car on veut tous une mort sans durée et par le fait même sans souffrance car je ne veux pas me verser du pétrole sur la tête et me mettre en feu pour une cause car je m'en fous et me faire souffrir le martyr ne m'inspire pas vraiment c'est pourquoi me couper les veines ne m'intéresse pas non plus parce que ça doit faire mal et en plus quand j'y pense je vois l'image d'une fille nue flottant dans sa baignoire teintée de rouge et c'est vaguement pornographique et je ne veux pas me pendre non plus parce que j'ai un ami qui s'est pendu l'année dernière et c'est deux gars que je connais qui sont allés le décrocher et je l'imagine en train de se balancer tout seul au bout de sa corde toute la fin de semaine et j'ai la chair de poule rien que d'y penser et en plus la valeur de sa maison a perdu au moins cent mille dollars parce que sa femme va devoir dire aux acheteurs potentiels qu'il s'est pendu dans le sous-sol et c'est pourquoi de toute façon il fallait que mon suicide ait l'air d'un accident

il fallait que ça ait l'air d'un accident pour que ma fille puisse toucher la prime d'assurance-vie c'est-à-dire deux fois le montant de mon salaire annuel plus quinze mille à ma fille et six mille à ma femme ce qui ne fait pas des masses mais c'est tout de même plus que ce que je lui laisserais si je restais en vie jusqu'à ses vingt ans donc c'est la meilleure chose que je puisse faire pour elle avant de péter les plombs et certains diraient qu'elle est mieux avec son père qu'avec l'argent des assurances mais ça ça dépend du type de père que tu es et

j'ai des doutes à mon sujet et c'est peut-être mieux de n'avoir aucun exemple paternel plutôt que d'en avoir un mauvais donc l'idée était que ça devrait avoir l'air d'un accident

un accident de la route c'est simple et c'est à la portée de tout le monde mais j'ai un peu plus d'imagination que cela et c'est d'ailleurs la raison de ma décision de mourir que d'échapper au poids écrasant de la répétition des choses alors je me dis que tant qu'à crever aussi bien me choisir une fin qui convient mieux à mes goûts et à mes aspirations et qu'elle devra avoir lieu non pas en ville ou dans une voiture mais dans la nature là où j'ai toujours trouvé une profonde paix

et l'une des façons de mourir les plus paisibles selon les gens qui ont vécu une expérience de mort imminente est la noyade et c'est exactement ce que je souhaite avant de disparaître de trouver la paix ne serait-ce qu'une minute parce que je n'en peux plus de m'engueuler sans arrêt devant notre bébé en devenant quelqu'un que je ne veux pas être et tout ce que je souhaite c'est lâcher prise et me laisser aller et flotter pour l'éternité dans l'eau pure, car l'eau c'est comme l'alpha et l'oméga et cette idée de suicide s'est mise à m'occuper l'esprit de plus en plus à partir du moment où j'ai trouvé la manière de m'y prendre et je me vois déjà m'avancant dans l'eau nageant vers l'horizon vers le ciel devant moi et quand on pensait à l'eau pour nous c'était le lac Témiscamingue où nous étions allés à plusieurs reprises avant d'avoir la petite et il paraît même que le nom Témiscamingue veut dire lac sans fond en algonquin alors j'ai demandé à Geneviève si ça lui tentait qu'on aille au chalet de ma tante à Ville-Marie tous les trois avec le bébé et elle m'a répondu que oui donc on est partis quelques semaines plus tard au début du mois d'août 2011 sur la même route que ce soir il avait fait beau et puis on était sur la plage et devant nous les oiseaux volaient les petites vagues brillaient et Geneviève lève les yeux vers moi puis les rabaisse vers notre fille endormie dans ses bras la petite s'agite un peu et change de position mais se rendort immédiatement et c'est tout de

même un court moment de stress car je craignais qu'elle se réveillerait en pleurs le soleil se couchait et je regardais devant moi le lac et les nuages comme des boules de barbe à papa rose et les oiseaux qui cherchaient leur pitance sur le sable et nous ne parlions pas nous ne parlions presque plus de toute façon et c'était le bon moment maintenant parce que tout se passait comme dans mon plan les nuages à l'horizon étaient roses avec le coucher de soleil ce qui veut dire que la journée de demain allait être belle et ensoleillée et cette idée me faisait plaisir même si je ne la verrais pas cette journée-là j'étais heureux de savoir qu'elle allait être belle et j'ai souri à Geneviève qui m'a demandé à quoi tu penses et je lui ai répondu que j'allais aller nager un peu et j'ai nagé sur la surface du lac sans fond mais j'ai eu peur et je suis rentré à la nage jusqu'à la plage et le soir au chalet Geneviève et moi nous nous sommes engueulés.

Il y a quelque chose en moi qui refuse de mourir et puis voilà maintenant que je suis encore sur cette route qui est comme le temps un long fil sur lequel je me déplace mais qui semble ne jamais finir ni avoir de commencement et il n'y a pas de but non plus sinon de toujours aller plus loin et ainsi de suite *ad nauseam* et maintenant je le vois bien que je serai toujours dans l'impasse une sorte d'impasse qui s'étire et l'obscur silhouette des arbres qui se découpe sur le ciel et l'éclat des phares directement dans les yeux c'est tout le temps comme ça sur cette route quelque part entre Ottawa et North Bay où on est déjà passés pour aller au lac Témiscamingue pendant la nuit pendant que tu dormais sur le siège à côté de moi comme si l'histoire se répétait...

Ici le long de la rivière des Outaouais, depuis des millénaires, les Autochtones marchaient vers le royaume du froid et du noir, vers la Baie d'Hudson et les territoires du Nord-Ouest. Je me souviens que dans mes cours d'histoire j'avais lu que les Autochtones déterraient chaque année tous les morts qu'ils avaient laissés à différents endroits et qu'ils les lavaient et parfois leurs corps étaient déjà en putréfaction avancée et ils les habillaient avec

des vêtements de cérémonie neufs et ils les portaient parfois pendant des jours sur leur dos pour pouvoir les ramener à l'endroit où ils devaient être enterrés pour de bon.

Et les souvenirs me reviennent et des souvenirs dans des souvenirs et ça n'en finit plus et je me rappelle ce que j'ai pensé tout à l'heure quand j'étais étendu sur le lit à côté de Geneviève, sa figure sans connaissance je la trouvais laide et je regrettais amèrement de l'avoir enlaidie ainsi pour l'éternité, c'est comme si j'avais détruit une âme, son âme ou mon âme, je ne savais pas, les deux en même temps probablement, même vivante, elle avait un visage complexe. Elle pouvait avoir comme deux trois visages différents, parfois avec les traits sévères et les lèvres petites, et dans ces moments-là, c'est comme si elle était une vieille femme. Mais des fois, quand on était toute la famille ensemble dans le lit le dimanche matin avec les enfants, je la regardais et ses traits avaient changé, ils étaient plus doux, elle paraissait différente, sa voix avait changé, elle était calme, et des fois, les deux visages semblaient se faire la lutte, être instables, comme vacillants. C'est contre l'un deux que j'ai déchargé ma colère, mais c'est sur l'autre que je pleure. C'était la mère de mes enfants après tout, elle m'aimait peut-être dans le fond.

Celui-là, le beau, je l'ai fait disparaître pour l'éternité. Il ne reviendra jamais. C'est pour toujours le visage laid, triste, épuisé, dégoûté et déçu qui va se fixer, et j'ai mis un terme à la dualité entre les deux visages de Geneviève pour lui graver à tout jamais le visage déformé, triste et morne sur les traits, sur les joues, sur les yeux, sur le nez, sur la bouche.

Étendu sur le lit à côté de toi, je me suis demandé ce qu'il me restait à faire maintenant. Je n'arrivais pas à me suicider ici. J'ai pensé appeler l'ambulance, mais c'était au-dessus de mes forces de répondre aux questions de l'opérateur du 911 sans hurler de douleur comme un fou sans me traîner à quatre pattes dans cette chambre dont les murs crient au meurtre et je ne

voulais pas perdre la face devant tout le monde ni que l'on me voie me décompenser sur la place publique.

J'avais envie de me sauver maintenant et laisser tout tel quel et fuir le plus loin possible jusqu'à ce qu'on me retrouve et je me laisserai arrêter sans me défendre je n'aurais rien tenté pour cacher mon crime et j'aurais été honnête dans mon malheur si on peut dire ça ainsi et je me laisserais prendre avec calme une manière minimalement digne de porter ma faute devant le jury qui me condamnerait et devant la presse qui me prendrait en photo à la sortie du palais de justice menottes aux poignets assis à l'arrière d'une voiture de police.

J'aurais dix ans de prison, le minimum pour un meurtre au second degré. De toute façon ici tout paraissait avoir été non prémédité. Ce n'était pas planifié, ce n'était pas comme si j'avais essayé de scier une ligne de frein de la voiture, ou de dévisser les boulons des roues, ce qui aurait pu sous-entendre que j'y avais réfléchi longtemps, mais là c'était impossible de ne pas savoir ce qui venait de se passer dans cette chambre des horreurs avec le cadavre de ma femme qui a le visage plein de sang et partout des signes de ma folie meurtrière. J'avais agi sans réfléchir à ce qui allait se passer dix minutes après que je l'ai frappé. Mais c'est long dix ans de prison... Et puis qu'est-ce qu'en penseraient mes filles? Et ma mère?

Je ne pouvais pas partir et laisser tout comme ça c'était impossible pour une tonne de raisons. Même si j'ai été conforme à mes valeurs, je me suis planté dans la vie, ça fait qu'on est aussi bien d'être machiavélique. Il fallait trouver un moyen de croire que le meurtre était un accident.

Je regarde son visage, les yeux gonflés, les lèvres aussi, peut-être une dent cassée, le nez en patate. À l'autopsie, on remarquerait au niveau du visage : un fort hématome à l'œil gauche, l'arcade supérieure fissurée sur un centimètre et demi, un hématome autour de l'œil gauche,

des traces d'hématomes sur le pourtour des lèvres, un hématome sur le menton (côté droit), un hématome sur l'arrête de la mandibule droite.

Quel accident pourrait cacher tout ça? Peut-être un plafond qui tombe sur le lit comme dans *Othello*. Desdémone, quel nom admirable pour une femme! Mais impossible à faire ici, on n'est pas en Italie au Moyen Âge. Les planches et le plâtre ne tombent plus sur la tête de personne... Alors c'est quoi la solution...

Je refuse que mes filles apprennent cette histoire sordide, et je veux qu'elles obtiennent en héritage l'argent de l'assurance-vie mais pour cela il faut faire passer le meurtre pour un accident. Et puis j'ai peur des conséquences de mon acte, dix ans de pénitencier, c'est trop long. En plus, je m'en veux tellement d'avoir fait tout ce mal à la mère de mes enfants, je veux me punir, parce que comme disait Camus la seule façon pour être juste quand on tue quelqu'un, c'est d'y laisser sa vie propre vie aussi (ce qui signifie qu'on ne peut pas tuer plus d'une personne de façon juste). Toutes ces raisons tournent en boucle dans mon esprit, quand soudainement j'ai une idée qui éclaire la situation comme les phares qui balaient la nuit...

Je dois installer le corps de Geneviève sur le siège du passager de la voiture, prendre la route et foncer dans un poids lourd, effaçant ainsi mon erreur dans un choc d'une extrême violence et me suicidant du même coup. Il faut qu'on ait l'air de partir en couple. Pour une nuit. On pourrait dire qu'on va au chalet de ma tante. Et il y a des centaines de kilomètres de route à deux voies. Et l'histoire est quand même plausible quoique peu vraisemblable, mais pas complètement impossible. Le plan à la base, c'était d'aller porter les enfants chez mes parents pour deux nuits et d'aller demain au spa nordique, et de manger au restaurant le soir et le lendemain retourner chercher mes enfants vers midi. Mais là, à la place, ce qu'il faudrait qu'ils croient c'est qu'on a décidé de partir sur un coup de tête pour passer la journée au chalet de ma tante et revenir le lendemain très tôt pour être de retour chez mes parents en début

d'après-midi. Et de toute façon, on aimait ça conduire la nuit ensemble toute la nuit avec elle comme endormie sur le siège du passager...

Et la seule chose que je peux faire maintenant c'est tirer le cadavre de Geneviève dans la voiture et de foncer à toute allure dans un poids lourd qui s'en vient quelque part sur la route. Oui, c'est ça, prendre l'autoroute à deux sens et rouler à 100 km heure et traverser la bande rugueuse qui fait tout vibrer et arriver dans l'autre voie face à face tous les deux dans l'auto et le médecin légiste ne pourrait pas voir que les lésions ont été faites quelques minutes avant ou enfin les policiers et les docteurs trouvent seulement ce qu'ils cherchent...

Et même si une foule de monde pourrait penser que j'ai fait exprès pour la tuer il y aura au moins toujours un doute raisonnable une hypothèse tirée par les cheveux, mais qui permet à mes filles de s'en sortir et d'avoir au moins une hypothèse à laquelle se rattacher, c'est tout ce que je peux faire pour sauver un peu d'espoir pour mes enfants.

Et si je me fais arrêter par les policiers en sortant d'ici, je vais dire que j'apporte Geneviève à l'hôpital.

Je dois mettre de l'ordre dans la chambre.

J'ai l'impression de me déplacer sur un tapis roulant, comme si tout se fait automatiquement. Ramasser ce qui traîne à terre. Ici, il y a tout le temps des dizaines de choses qui traînent comme des bas des pantalons du linge sale des vêtements de bébé des jouets des sacs à dos la balayeuse au milieu les verres de jus oubliés sur un meuble depuis des jours, des livres, des boîtes vides des assiettes sales des vêtements sales des factures et des peignes et des kleenex et des pots de crème et des vieilles enveloppes et c'est pour ça que l'on était enragé tout le temps l'un envers l'autre parce qu'on n'arrivait pas à tenir la maison propre et c'était tout le temps moi qui lavais les toilettes et qui passais l'aspirateur et j'y arrivais pas... Ici c'est l'enfer, la scène est trop évidente : dans la chambre le lit défait et les vêtements par terre et les

objets renversés sur le bureau... Je vois sur le plancher son téléphone... Je vais regarder les messages dedans. Je vais prendre son pouce pour ouvrir l'écran. Voilà... Y a-t-il des messages récents qu'elle aurait envoyés à quelqu'un pendant que j'étais embarrassé dehors. Rien ici... ici non plus... Elle les a sûrement effacés pour pas que je trouve avec qui elle parlait...

Geneviève est dans mes bras, en descendant les escaliers, sur le mur face à la porte, la photo de famille, Geneviève et moi assis pieds nus sur un drap blanc avec les deux enfants entre nous et Lola-Kim venait juste de naître elle était à demi inachevée comme tous les nouveau-nés.

Les enfants, c'est comme l'histoire du piège à singes en Afrique qui est une sorte de boîte avec un trou juste assez gros pour glisser la main et ils mettent des peanuts dans la boîte et les singes passent leur main dans le petit espace pour prendre les peanuts, mais ils ne peuvent plus ressortir leur main quand elle est refermée sur la poignée de peanuts. Et je voulais pas laisser aller ma poignée de peanuts. Ma poignée de peanuts c'était les enfants, la famille nucléaire modèle pour les enfants parce que c'était ça qu'il leur fallait.

Et maintenant je remarque sur la photo le demi-sourire de Geneviève et ses yeux obliques qui se moquent de moi et de la situation pendant que moi j'essayais d'y croire arborant un smile idiot. Quand quelqu'un sourit à moitié, des fois je pense à ce qui le fait sourire un peu, mais des fois je pense à ce qui l'empêche de sourire complètement.

Il faut ouvrir la porte du garage avec elle dans les bras. Je dois lâcher ses jambes. Elle glisse, c'est lourd un corps mort.

Je me souviens les premières fois qu'on sortait nous étions allés magasiner quelque part et j'avais des sacs dans les mains et j'essayais d'ouvrir la portière de l'auto avec ma clé et elle me regardait en train de peiner sans rien faire pour m'aider comme si elle ne comprenait pas que ça aurait été peu d'effort pour elle d'ouvrir ma porte et tellement utile pour moi, mais

elle préférait ne pas faire ce petit geste qui lui aurait coûté si peu et épargné tellement à moi et quand je me suis assis je lui ai demandé pourquoi elle ne m'avait pas aidé parce qu'elle voyait bien que j'avais les bras pleins et elle m'avait dit : moi je ne suis pas ici pour être utile.

Geneviève ça n'a jamais été une solution, c'est un problème à gérer.

Et ça m'avait enragé qu'elle me dise ça avec un genre de dédain dans la voix, mais une fois au lit je lui avais fait sentir ma colère à coups de bassin bien profonds et bien rythmés en elle en la détestant et ça l'avait fait jouir très fort. Et après j'y voyais le beau côté des choses elle était un peu bohème intellectuel artiste ne pas être utile quelle idée révolutionnaire dans une société de comptables et dans le fond c'est comme l'art s'il y a quelque chose de complètement inutile c'est bien ça, et c'est ce qui fait son charme alors je m'étais mis à adorer l'idée qu'elle refusait d'être utile parce qu'il fallait bien que je l'idéalise Geneviève sinon je ne sais pas ce que je lui aurais fait. Et c'est souvent les choses qui nous excitent au début chez l'autre personne qui finissent par nous la faire détester à la fin.

J'ai assis Geneviève dans l'auto et je lui ai bouclé sa ceinture comme si c'était un enfant qu'il fallait attacher dans son siège. Sa tête s'effondre sur le côté et je referme la porte doucement tandis que sa tête inanimée s'appuie contre la fenêtre.

Avant de partir, je vais enlever le collier du chien et le laisser s'enfuir. Va-t'en tu peux courir jusqu'à ta fin petit chien avec tes douze de quotient intellectuel tu peux t'exciter à mort et te lancer devant une voiture en traversant la route sans la moindre idée de ce qui t'attend vas-y apprécie la liberté et crèves-en si t'es chanceux.

Et encore la route devant moi.

Oui la mort me fait peur... Mais dans le fond, ce qui fait peur dans la mort, c'est d'être complètement pris dans mon corps pendant ne serait-ce qu'un instant, d'être forcé d'être à 100 % ici maintenant, cet instant où il n'y aura rien d'autre que les lumières bleuâtres du

tableau de bord, les boutons pour les fenêtres sur la porte à gauche, le vent qui bourdonne, le nord de l'Ontario et le cadavre de ma femme attaché à côté de moi. L'horreur.

Et toute cette horreur toute cette histoire du début à la fin était écrite depuis le commencement et il ne nous arrive que ce que nous sommes comme Hitler qui est mort en se suicidant d'une balle de fusil dans la tête dans son bunker au sous-sol de Berlin pendant que des millions de morts s'amassaient un peu partout en Europe et je pensais, mais peut-être est-ce précisément ce qu'il avait voulu depuis le commencement parce que la vie est comme une balle lancée contre un mur et l'univers nous renvoie ce que nous lui lançons, mais en même temps nous ne lançons que ce que nous avons reçu alors tout ça remonte sans fin jusqu'au big bang, mais j'aurais dû savoir que toute cette histoire m'attendait au détour.

Ce sont les démons qui ont gagné les ombres de la nuit qui me suivaient quand je marchais dans la rue les idées noires venues du fond de l'enfer et les images de pornographie, la fille qui vomit attachée battue humiliée qui entraient dans ma tête chaque jour jour après jour et qui activaient les réseaux pulsionnels les plus primaires dans mon cerveau et les esprits du mal qui m'ont poussé à jouer à ouija et à devenir fou c'était précisément leur plan depuis le tout début ils voulaient m'amener ici précisément ici pour me tuer car c'est vraiment le but des démons de nous amener à nous suicider comme les parasites qui entrent dans les escargots et qui les font se suicider en prenant le contrôle de leur système nerveux c'est exactement ce qui m'est arrivé...

Quelle heure est-il? est-ce que c'est un multiple de 19... non, c'est le moment... L'heure est venue maintenant. Il faut arrêter d'y penser et passer à l'action, il faut tourner légèrement le volant vers la gauche pour traverser la ligne jaune qui divise la chaussée et BANG, foncer tête la première dans le premier camion qui s'en vient face à moi.

Mais si je tourne le volant un peu trop vers la gauche au point que je suis placé perpendiculairement sur la voie, le poids lourd heurtera seulement la porte du passager... Non, je ne peux pas faire ça... il faut que je meure... mais dans le fond j'ai jamais lu Camus à part un livre au secondaire et je n'avais pas aimé ça...

Si je survis, quand les policiers vont me demander ce qui s'est passé, je vais leur dire qu'on avait fait l'amour et qu'on s'était dit qu'on devrait partir sur un coup de tête au chalet de ma tante à Ville-Marie sur le bord du lac Témiscamingue comme ça pour rien et qu'on avait décidé de partir tout de suite sans attendre comme c'est romantique et de passer la journée là-bas demain et de revenir dans la nuit de dimanche à lundi pour prendre les enfants chez mes parents.

This place is not a place of honor.

Plus que deux secondes avant de tourner le volant. L'éclat des phares commence à m'éblouir et c'est tout le temps comme ça. Allez, maintenant... Mais les calvinistes ont compris ça, ça ne sert à rien de prier Dieu, il a déjà tout décidé.

Allez! Il faut y aller maintenant! Maintenant!

Maintenant!!!

V. Eigengrau

Où m'emmène-t-il? Mais où sommes-nous en ce moment? Je suis comme dans un rêve où on veut bouger pour se défendre ou pour s'enfuir mais on sent que nos jambes ne bougent plus comme si elles étaient prises dans un genre d'élastique qui les retient de plus en plus à mesure qu'on se débat et je suis là je peux entendre les sons et je sens que je suis dans le siège de l'auto et que la voiture roule et à chaque petit mouvement ma tête cogne contre la vitre de l'auto mais qu'est-ce qu'il fait est-ce qu'il m'amène à l'hôpital je pense que oui en tout cas je l'espère je veux aller à l'hôpital là-bas ils vont pouvoir m'aider parce que j'ai de la misère à respirer j'étouffe il m'a assise dans la voiture mais je ne pouvais rien faire... il n'a pas le droit il n'a pas le droit il n'a pas le droit de faire ça comment a-t-il pu me frapper c'est tellement injuste je ne comprends pas ce qui s'est passé d'abord on a fait l'amour mais avec lui c'est toujours comme ça les histoires compliquées et les reproches et il n'avait pas le droit de me reprocher de ne pas m'occuper des enfants comme si c'était juste à moi de tout faire c'est vraiment un dégueulasse pourquoi il faut toujours que ce soit la mère qui s'occupe de tout franchement les femmes on est vraiment toujours la cible de tous les problèmes et dans le monde on n'a pas le droit de vivre il faut toujours qu'on soit là pour les autres mais je ne suis pas juste un utérus sur deux pattes je suis pas là juste pour torcher tout le monde je veux m'épanouir mais c'est clair que si une femme ose lever la tête et demander un peu de liberté elle se fait battre par les hommes parce que les hommes pensent toujours que les femmes devraient faire le ménage et s'occuper des enfants mais moi ma maman a été un exemple de femme libre qui voulait écrire et faire de la peinture et vivre librement sans en subir les conséquences et maintenant je suis complètement prisonnière je veux crier noooooon je veux crier noooooon mais je ne peux plus bouger ouch encore un coup

de tête contre la porte à cause d'un mouvement de la voiture mais qu'est-ce qui m'arrive je veux absolument me redresser pour m'asseoir plus droite ah si je pouvais le gifler le forcer à arrêter la voiture ah si je pouvais... c'est juste temporaire ça ne doit pas être grave une petite fracture et les yeux aux beurre noir s'il m'amène rapidement à l'hôpital ils vont pouvoir m'opérer faire quelque chose pour que je retrouve mes mouvements sérieusement j'ai déjà vu ça dans un film quelqu'un après un accident d'auto qui était tombé dans le coma et quand il s'est réveillé il ne pouvait plus bouger ni parler il n'avait que ses yeux qui pouvaient encore cligner mais là j'imagine que mes yeux pourraient cligner si mes paupières n'étaient pas complètement gonflées à cause de ses coups j'imagine que je pourrais voir où il m'amène je pourrais bouger les yeux pour lui dire que je suis là et que je le vois mais là je ne vois rien sauf des espèces de taches grises qui bougent comment ça s'appelle l'espèce de lumière qu'on voit quand on est complètement dans le noir comme quand la blonde de papa me mettait en punition dans la garde-robe quand j'étais petite et que je faisais des crises elle me soulevait par un bras et me lançait dans le garde-robe de sa chambre qui pouvait être barrée de l'extérieur parce que sinon je sortais toujours de ma chambre quand elle m'envoyait en punition je sortais et je refaisais exactement ce qui l'avait mise en colère juste parce que c'était plus fort que moi je la détestais tellement et elle m'avait un jour prise par le bras et elle m'avait lancée dans le garde-robe avec un loquet et j'étais comme prise dans le noir et je criais de toute mes forces et je cognais à coups de pied et à coups de poing contre la porte de la garde-robe et j'ai dû réussir à presque briser le cadre parce qu'il me semblait qu'elle bougeait un peu plus dans ses gonds qu'avant mais je ne suis jamais parvenue à me libérer complètement et comme elle ne pouvait plus supporter de m'entendre hurler et cogner de toutes mes forces elle était sortie de la chambre en fermant la lumière alors il n'y avait plus aucune lumière qui passait dans la garde-robe par la fente sous la

porte et c'était complètement noir complètement suffocant j'avais mal à la tête à force de crier et tout ce que je voyais c'était une sorte de lumière grise qui apparaissait et qui bougeait dans l'espace et j'ai cru quand j'étais petite que c'était mon ange gardien que je voyais qui était là avec moi pour me prendre en pitié mais il paraît qu'il y a un nom pour ces formes-là qui apparaissent dans le noir et que ça s'appelle eigengrau ou quelque chose comme ça et ça vient de l'activité électrique des nerfs optiques qui tournent à vide et j'étais tellement triste je me suis sentie tellement seule quand j'ai appris que ce n'était que mon corps et rien d'autre que moi qu'il n'y avait pas d'ange il n'y avait personne qui venait s'occuper de moi mais les couleurs c'est tellement un univers étrange et j'aimais lire les noms dans les catalogues de peinture tellement de mots poétiques tellement beaux pour choisir les couleurs dans la chambre de Romi quand j'étais enceinte de six mois je sentais que j'étais dans une histoire plus grande que moi une mère qui peint la chambre de sa fille qui va naître c'était tellement agréable d'être dans une belle histoire rose poudre ou rose clair ou rose calme ou gris bleu clair ou bleu orage ou bleu cendre ou bleu nuage bleu pluie d'été et je me demandais qui était payé pour inventer ces noms-là quel employé dans un cubicule grège payé de 9 à 5 pour trouver des nom pour les couleurs du catalogue j'avais envie que ce soit moi et le fait que les adjectifs de couleur ont des règles d'accord particulières prouve que ce n'est pas un domaine normal qu'il y a quelque chose de spécial pour décrire les couleurs d'un ciel d'été quand le soleil se couche et on roulait Philippe et moi sur le bord de la rivière près de chez ses parents c'était l'automne je me rappelle que je lui avais parlé des nuages quand nous nous sommes embrassés pour la première fois et quelqu'un m'a dit un jour que pour écrire une bonne lettre d'amour il faut commencer sans trop savoir ce qu'on va dire et terminer sans trop savoir ce qu'on a dit et c'est exactement ce que j'ai fait pour le séduire et je lui ai parlé de tout et de rien et je pensais que l'automne

était particulièrement beau cette année-là avec les couleurs qui vibraient tellement fort et qui semblaient plus intenses qu'à l'habitude sur les arbres rouge feu et jaune cobalt et orange brûlé ou encore vert sapin et dans le coucher de soleil le ciel de septembre imitait les feuillus et les nuages devenaient d'immenses flammes rose fuchsia et violet et je me rappelle qu'en voiture nous roulions sur un chemin de campagne qui longeait la rivière alors que sur l'eau d'un brun cuivré les plaisanciers utilisaient leur embarcation pour la dernière fois de l'année et que le soleil faisait briller les petites rides qui couvraient la surface de l'eau comme des éclats de miroir on regardait les vieilles maisons canadiennes et les champs de maïs devenus jaune or à cette époque de l'année et il conduisait lentement pendant que j'étais assise et détendue sur le siège à côté et je me sentais vraiment bien parce que je pensais qu'il ne me ferait jamais de mal il était tellement gentil et on était allé chez ses parents qui devaient être en Europe ou en Floride ou quelque part ailleurs et il m'avait montré leur maison et la vue sur la rivière et la grande salle de bain en marbre et on avait commandé du chinois et baisé et dormi et le lendemain toute la journée aussi et on s'était levés vers cinq heures du soir pour se préparer et aller au restaurant et après on était revenus et on avait encore fait l'amour sur le plancher de la salle de bain en marbre vert antique et c'était incroyable et je m'étais dit que c'était peut-être lui enfin peut-être lui qui allait m'aider à faire ce que je voulais faire avoir une famille et lui aussi il me semblait qu'il aurait pu faire quelque chose de sa vie comme de la politique ou bien écrire des livres mais il s'est transformé en prenant un emploi à la ville et c'était tellement minable les histoires qu'il ramenait à la maison le soir toujours des histoires de tables de concertation et de la direction de la vie communautaire et après qu'est-ce qu'on mange ce soir et puis les histoires de Lola-Kim qui faisait des dents dans ses petites gencives roses et de vêtements d'hiver de bottes et de mitaines dépareillées et ce n'est pas que ça ne m'intéressait pas mais c'était tout

le temps pareil et ça n'arrêtait jamais j'avais besoin d'un peu d'espace pour penser à autre chose et il essayait de me faire sentir coupable de son malheur comme si j'étais responsable de quoi que ce soit et quand il devenait très en colère je l'amadouais un peu en lui demandant gentiment de faire les choses et en faisant un petit sourire mais c'est chiant d'avoir à quémander qu'il fasse les choses qu'il avait à faire de toute façon je n'avais pas à être gentille avec lui et aujourd'hui il m'a prouvé que j'avais raison qu'il est un vrai trou du cul parce qu'il n'avait pas le droit il n'avait pas le droit de faire ça de me cogner et j'ai toujours eu peur du sang du sang des menstruations du sang dans mes selles de saigner du nez je lui disais tout le temps prends tes pilules et il enrageait parce que je savais qu'il y avait quelque chose de fou en lui qui brûlait mais il refusait de lire les livres de croissance personnelle que je lui donnais pourtant quand j'en ouvre un il y a toujours quelque chose qui me parle une idée une phrase comme par exemple que dans un couple peut-être que l'important n'est pas de vouloir rendre l'autre heureux mais de se rendre heureux soi-même et d'offrir ce bonheur à l'autre et ça permet de voir clair dans ce qui nous arrive parce qu'un seul homme sans joie suffit pour créer dans toute une maison une ambiance lourde comme quand il regardait le hockey et les joueurs rouges et noirs patinaient sur l'écran puis Internet marchait mal il enrageait je le voyais perdre patience et j'avais peur de lui et chaque fois que l'image figeait il criait comme un enfant et puis il a donné un coup de poing dans le mur gris du salon et il faut être stupide parce qu'après il avait mal à la main et en plus il y avait un trou dans le mur on voyait la peinture écaillée et le plâtre blanc et un rond enfoncé mais j'étais bien contente parce que tout le monde qui venait à la maison comprenait que le mur avait été défoncé parce que Philippe est violent et maintenant qu'est-ce qu'il va faire il me semble qu'on roule depuis des heures je ne sais pas où l'on va peut-être qu'il me transporte à l'hôpital je ne veux pas penser à ce qu'il pourrait faire comme l'autre mari qui a découpé

sa femme en morceaux et on a retrouvé son corps dans un sac à vidange dans un fossé sans la tête ni les mains toujours des bourreaux les hommes je pensais bien que j'allais mourir quand il m'a étranglée et peut-être que je suis morte j'espère en tout cas que ce n'est pas ça la mort mais comme je vois les formes grises qui bougent encore j'imagine que mon corps que mes nerfs fonctionnent encore oui mais c'est les contrastes qui font les couleurs et même le noir même l'absence de couleur est seulement une opposition à la lumière parce que quand il n'y a vraiment aucune lumière il y a une sorte d'aurore grise le soi profond est en fait une sorte de gris pâle et maintenant je suis comme une marionnette cassée dont les yeux seraient tombés à l'intérieur et ma tête cogne contre la vitre à chaque secousse et j'ai tellement de difficulté à respirer je vais mourir mais j'ai jamais eu peur de mourir c'est pour ça que j'ai pas eu peur de Phil qui est tellement peureux non mais il faut être faible pour frapper une fille pour lui c'était d'aucun danger parce qu'il voyait bien que je ne pouvais pas me défendre contre quelqu'un qui pèse 200 livres je l'entends marmonner depuis tantôt il dit qu'il veut réparer ses erreurs il me parle sûrement il dit tu vas voir tu vas voir maintenant maintenant maintenant mais qu'est-ce qu'il fait pourtant je sais qu'il peut être bon je l'entends pleurer il pleurerait quand j'étais couchée par terre sans pouvoir bouger je sais qu'il a une lèvre fendue à cause de moi mais on va s'en sortir on va rester en bons termes à cause des enfants mais où est-ce que les enfants vont aller il va falloir qu'ils restent chez leur grand-mère pendant quelques temps et après comment je vais pouvoir les avoir avec les clients qui m'appellent le soir et les rendez-vous qui s'étirent d'ailleurs je vais devoir déplacer un rendez-vous la semaine prochaine mais je ne sais pas comment si je repousse mes rendez-vous de lundi à mardi je vais devoir déplacer ceux de mardi à la fin de semaine en tout cas je vais demander à Roxane en tout cas je ne veux pas que les enfants restent tout le temps avec la mère de Phil elle veut toujours que tout se passe exactement

comme elle veut et Phil est tellement mou il finit toujours par être de son bord et moi je suis seule et c'est comme ça qu'elle a trouvé une maison médiocre et qu'elle l'a convaincu de l'acheter dans un quartier minable moi je voulais vivre en ville pour aller à pied dans une épicerie fine et prendre le métro mais non il fallait que sa mère décide pour nous où on allait habiter et tous les soir en revenant du travail je me dis que je ne vais pas retourner à la maison quand je vois la sortie d'autoroute arriver je me dis tourne pas le volant continue continue jusqu'aux États jusqu'à New York prend une brosse de 5000 piastres couche à l'hôtel et baise avec un gars que tu ne reverras jamais mais c'est plus fort que moi malgré toute ma volonté mes mains moites tournent le volant et je m'engage dans les petites rues grèges de Saint-Eustache et je me stationne pleine d'amertume et je reste deux minutes assise dans l'auto à regarder la porte beige de ma maison comme on regarde dans une sorte de déjà-vu sa propre pierre tombale sur laquelle on tombe par hasard et j'avais beau me forcer pour aimer ça j'en pouvais plus ça me déprimait comme l'autre fois dans la voiture il faisait beau et les nuages se coloraient de teintes chaudes orange et rose et violet sur le ciel bleu clair dans les derniers rayons du soleil on aurait dit des sylphides laineuses et incandescentes qui plongeaient carnassières vers l'astre couchant et Lola-Kim et Romi rigolaient dans leur siège assises en arrière dans la voiture et on roulait vers l'ouest il était cinq heures et Philippe conduisait avec des lunettes fumées chromées et le soleil illuminait son visage et pour une fois je me sentais presque heureuse et c'est alors qu'au feu rouge j'ai tourné la tête pour regarder à côté et j'ai vu dans la voiture juste à droite de moi une petite famille presque identique à la nôtre et je vois que le gars a à peu près l'âge de Phil et porte les mêmes lunettes de soleil chromées et la femme aussi me ressemble et ils ont l'air heureux mais je trouve qu'ils ont surtout l'air idiots dans leur voiture familiale qui est sale et la femme est grosse et lui est mal rasé au même instant un gros nuage passe devant le soleil et la

température refroidit de quatre degrés et ça me rend malheureuse de les voir qui nous ressemblent un peu comme la fois au secondaire où j'étais allée dans une fête et quand je suis arrivée j'ai remarqué que les seules filles qui étaient là étaient toutes des filles avec qui personne ne voulait se tenir à l'école et je m'étais dit je fais exactement ce que les filles pas populaires font et j'ai eu honte d'être là parce que c'est pas vrai que je serais Luigi dans Mario Bros. et dans la voiture en attendant que le feu de circulation passe au vert je me suis dit que j'étais devenue une maman de banlieue avec un gros cul et ma peau est flasque et mes seins sont tombés et mes cheveux sont gris et comme si je n'avais pas déjà fait assez de sacrifices comme ça tout est toujours de la faute des femmes et j'ai lui dans Châtelaine que les couples sans enfants sont les plus heureux c'est bien connu et Roxane me dit tout le temps à quel point on est mieux quand on est divorcée parce qu'on a la moitié du temps juste à soi pour penser juste à soi et peut-être que les couples ne devraient pas durer plus de trois ans mais le pire dans une rupture ce n'est pas d'être seul c'est que quelqu'un dans le monde connaît tes secrets mais tu ne peux plus lui faire confiance et mon argent c'est sûr qu'avec son petit salaire il va me forcer à payer pour lui petit salaire et petit pénis un paresseux qui voulait même pas me fourrer il préférerait se crosser parce que c'est moins forçant bon je le trouvais attachant au début il était romantique et tellement sensible je l'entends pleurer dans l'auto il pleure tout le temps il n'arrête pas de souffrir c'est insupportable il se plaît à se plaindre et je l'entends qui répète ce qu'on s'est dit tout à l'heure à la maison et il pleurniche que je lui aurais dit qu'il cassait toujours mon fun avec ses histoires de culpabilisation à propos des enfants pis que je lui aurais dit qu'il était devenu laid Phil c'est une boule d'émotions c'est énervant quand il voyait des gens qui avaient l'air malheureux il était ému comme une petite fille de quatre ans je me disais qu'un gars sensible comme lui aurait jamais pu faire de mal à une mouche que c'était un bon père sauf quand son côté sombre ressortait

je me souviens trois jours après l'accouchement on venait de revenir à la maison et Romi avait trois jours et ça faisait trois fois qu'elle se réveillait dans la nuit pour chier et Phil s'était levé et il l'avait secouée dans son lit en criant tu vas-tu arrêter de chier c'est pas des choses dont je me souvenais mais maintenant je revois toutes ces choses-là et ça me donne une image différente de lui pis sa mère il fallait toujours qu'on aille chez ses parents pour souper quasiment toutes les semaines pis ils venaient chez nous en plus dans la maudite maison de Saint-Eustache qu'ils nous ont fait acheter ils avaient les clés pis ils rentraient comme ça sans cogner comme si on était leurs locataires pis ça voulait qu'on fasse tout ce qu'eux voulaient faire même la décoration pis sa mère était tellement insistante elle finissait toujours par tout faire comme elle veut et c'est dangereux d'être prisonnier dans le rêve de quelqu'un d'autre mais elle elle voulait vraiment qu'on soit tous dans son rêve à elle comme une araignée qui nous prend dans sa toile pis lui il était tellement soumis devant sa mère, un moment donné il aurait pu prendre mon parti entre les deux le problème avec Phil c'est qu'il s'écrase tout le temps il est comme absent même quand il est là je ne le vois pas même quand il est là c'est comme si mes yeux passaient au travers c'est pour ça que j'ai commencé à fréquenter Stéphane parce que j'avais besoin de quelqu'un qui était présent mais pas dans le sens de traîner pas loin tout le temps mais dans le sens qu'il se tenait face à moi comme moi face à lui et Steven ne se gênait pas pour me critiquer et il voulait que je mange mieux de façon plus lucide moins de viande et de produits qui nous polluent et il voulait que je sois en pleine conscience mais au début Philippe m'envoyait des courriels intéressants c'était un peu poétique et le sexe était spécial sur le coup on avait comme un moment de complicité hallucinant c'était des vieux fantasmes que j'avais depuis longtemps et je l'aimais parce qu'il était à la fois fort et fragile mais c'est dangereux les gens comme ça ceux qui mélangent la soumission et la révolte ils ont comme une fêlure dans l'âme mais où suis-je en ce moment

où m'emmène-t-il à chaque petit mouvement ma tête cogne contre la vitre de l'auto mais qu'est-ce qu'il fait est-ce qu'il m'amène à l'hôpital je pense que oui en tout cas je l'espère je veux aller à l'hôpital là-bas ils vont pouvoir m'aider parce que j'ai de la misère à respirer j'étouffe mais la lumière grise est encore là ça veut dire que je suis encore dans le monde tu es ton propre ange gardien il faut que je bouge il faut que je crie au secours au secours non Stéphane lui il ne m'aurait jamais fait ça c'est un gars comme Stéphane que je veux un gars conscientisé qui a un idéal qui veut respecter l'environnement qui veut vivre de façon plus consciente pas un gars qui mange du fast-food pis qui roule en jeep moi je voulais un homme sophistiqué impliqué dans des causes pas un imbécile comme Phil qui fait jamais attention à lui et qui mange mal au restaurant il renverse toujours de la sauce sur lui et il marche comme un gars tellement mou avec le dos courbé s'il m'arrive quelque chose Roxane va le savoir elle m'attendait chez elle je lui avais écrit que j'allais partir pour coucher chez elle j'espère qu'elle ne pense pas qu'on s'est réconcilié et que j'ai décidé de rester à la maison avec lui finalement dans le fond mon histoire est la même que celle de millions de femmes depuis la nuit des temps à travers le monde qui se font violer par les hommes dans le fond comment s'en sortir quand tu es une femme et Romi et Lola-Kim comment elle vont s'en sortir leur grand-mère va leur apprendre tout ce dont elles ont besoin de savoir et c'est ce que la mienne a fait pour moi je me rappelle quand mémé est morte ils en avaient parlé dans les journaux elle traversait la rue en revenant de la messe et le chauffeur du camion ne l'avait pas vue pauvre mémé je me souviens que papa avait dit qu'on allait se faire beaucoup d'argent en actionnant la ville mais le syndicat protégeait le chauffeur et papa disait que les syndicats servent juste à protéger les paresseux et les alcooliques et personne n'a pleuré ce jour-là maman avait téléphoné à papa quand elle avait appris l'accident et papa criait au téléphone il criait chaque fois que maman l'appelait pour la pension alimentaire et maman

disait que mémé avait plein d'argent de caché quelque part dans son taudis et je me souviens dans son appartement ça sentait le vomi et c'était sombre et sale et quand on rentrait il fallait respirer par la bouche pour s'habituer à l'odeur et je revois la tapisserie avec des fleurs brunes sur le mur et j'associe toujours cette espèce de mauvaise odeur avec les fleurs brunes et mémé est morte presque aveugle à force de se forcer les yeux dans son taudis parce qu'il manquait de lumière et les rideaux étaient toujours fermés et les vieux perdent souvent la mémoire mais pas mémé elle se souvenait de tous les petits détails surtout quand papa allait lui emprunter de l'argent c'est là que j'ai su que maman avait vomi dans l'église le jour de mon baptême parce qu'elle était saoule elle se souvenait de tout ce qu'elle lisait et elle avait des piles de vieilles revues dans le salon non c'était pas une conne mémé même si tout le monde lui parlait comme si elle en était une et je me souviens de l'histoire qu'elle m'avait racontée quand je rentrais au secondaire dans le temps j'avais pris mes ciseaux d'école dans mon coffre à crayons et je m'étais coupé les cheveux très court toute seule et quand j'étais gentille maman passait sa main dans mes cheveux et m'appelait sa poupée et elle a crié très fort quand elle m'a vue et elle m'a fait comprendre pourquoi elle n'avait jamais eu d'autres enfants et j'ai reçu une claque et le lendemain mémé voulait que j'aille à l'école mais je ne voulais pas sortir j'étais laide avec les cheveux courts et je me trouvais affreuse tout le monde allait rire de moi je m'en voulais tellement de m'être coupé les cheveux j'ai crié à grand-maman que je n'irais nulle part et elle m'a dit que je ne pouvais pas rester cachée tout le temps que ça allait prendre à mes cheveux pour pousser et elle m'a mis sur la tête une casquette fluo qu'elle avait achetée au magasin à un dollar mais c'était pire je lui ai donné un coup de pied j'ai essayé de déchirer la casquette et je me suis cachée derrière le sofa qui me servait de lit et mémé s'est assise sur le sofa et elle s'est mise à me parler mais je ne répondais pas je restais cachée et elle m'a raconté l'histoire du minotaure

que j'ai relue plus tard à l'école mais pas de la même manière pas comme mémé me l'avait racontée mémé disait que c'est l'histoire d'un homme avec une tête de bœuf et que ça se passe sur une petite île où tout le monde se connaissait et la mère avait un nom à coucher dehors je ne me souviens plus comment elle s'appelait mais elle était toujours seule parce que son mari était le roi et il travaillait beaucoup et la femme est tombée amoureuse d'un taureau tout blanc et qui était gros de partout et dans l'île il y avait un vieil inventeur qui se cachait alors la femme lui a demandé de trouver un truc pour qu'elle puisse approcher le taureau sans se faire tuer parce que le taureau était très fort et très méchant alors le vieil inventeur a fabriqué un costume de vache pour la reine et elle et le bœuf ont forniqué et grand-maman disait que cette histoire-là se passait avant le petit Jésus et un jour la reine est tombée enceinte et quand elle a accouché le bébé avait une tête de bœuf et on ne savait pas quoi faire du bébé ça fait qu'au début la mère avait honte de l'enfant personne ne voulait le prendre ou le toucher et l'enfant touchait à son visage et pleurait et il brisait tout avec ses cornes et il donnait des coups et il n'aimait personne et la mère a tout essayé mais plus le monstre vieillissait et plus il devenait méchant on a demandé à l'inventeur un autre truc pour se débarrasser du monstre alors ils ont creusé un labyrinthe et mémé me l'a montré dans une revue en anglais c'est en Grèce sur le bord de la mer donc le vieil inventeur avait caché le monstre dans le fond d'un tunnel mais le problème n'était pas réglé parce qu'il fallait aller le nourrir mais tous ceux qui allaient lui porter à manger se faisait tuer et mémé m'a dit que le monstre comprenait qu'il avait l'air d'un monstre il aurait aimé être comme un garçon normal et s'il n'avait pas compris qu'il était un monstre il aurait été moins méchant mais il se voyait dans les yeux de ceux qui le regardaient et ça lui faisait peur et plus il avait peur plus les autres avaient peur de lui et la laideur engendre la peur et la peur engendre la laideur c'est ça qui rend les gens laids c'est qu'ils ne s'aiment pas comme ils

sont et le minotaure aurait pu devenir un héros ou un roi s'il avait utilisé sa force à bon escient mais il ne s'aimait pas et il s'est laissé enfermer dans un souterrain et des fois dans la rue je m'en suis aperçu les gens marchent la tête baissée et font des grimaces quand on leur parle et moi aussi je regarde les craques dans le trottoir en marchant et quand je relève la tête pour sourire ça change tout et mémé a fini son histoire en disant sors de derrière le sofa Geneviève et va dire à ton petit monstre qu'il peut arrêter de pleurer que ça ne changera rien et mets la belle casquette que grand-maman t'a achetée puis on va aller à l'école et je me sentais mieux je suis sortie j'ai porté la casquette rose fluo je trouvais la casquette moins laide même si c'était la même et mémé m'a dit tu vas voir Geneviève que dans la vie c'est pas toujours ce que t'as qui compte mais comment tu vois ce que t'as elle n'était pas vraiment comme grand-maman mais elle était vraiment laide non mais vais-je me relever du coup mortel que m'a donné la vie mémé croyait aux anges elle disait que ça existait elle avait brodé une phrase dans un cadre qui disait je m'en souviens les anges sont éternellement perdus dans la contemplation de la gloire infinie je commence à penser que je manque d'oxygène je vais peut-être mourir Philippe m'aura assassinée c'est son vrai visage quand j'étais petite je faisais souvent le même cauchemar je voyais un visage devant moi qui portait un masque et j'enlevais le masque mais il y avait un autre masque sous le masque et je l'enlevais encore et toujours un autre masque et ainsi de suite et les masques étaient toujours plus angoissants j'avais l'intuition que seule une chose vraiment mauvaise pouvait se cacher sous autant de masques et bizarrement comme c'est souvent le cas dans les rêves je voyais un visage devant moi mais cet autre visage c'était moi et à mesure que nous liquidons nos hontes nous jetons nos masques et je suffoque je vais perdre conscience pour de bon la fin approche mais j'ai la certitude que quand je vais mourir je vais pouvoir être à tous les moments de ma vie en même temps et que les anges gris pâle vont devenir multicolores

comme les nuages du lac Témiscamingue le soir au mois d'août ou fluorescents comme la casquette que mémé m'avait donnée ou blonds comme les cheveux de Romi et de Lola-Kim mais là je suis comme dans un rêve où on veut bouger pour se défendre ou pour s'enfuir mais on sent que nos jambes ne bougent plus comme si elles étaient prises dans un genre d'élastique qui les retient de plus en plus à mesure qu'on se débat

TROISIÈME PARTIE

La théorie à l'épreuve de l'écriture

La troisième et dernière partie de cette thèse en création littéraire revient sur les deux autres, et ce, afin de poser un regard critique sur leur forme respective ainsi que sur la relation qu'elles entretiennent mutuellement.

Le volet théorique a exposé en détail les influences et les idées qui ont présidé à l'écriture du volet création. Toutefois, il a été organisé de manière à développer une argumentation logique, en procédant étape par étape dans l'exposition et l'illustration des idées. Cette forme d'exposition, nécessaire à la communication écrite, cache cependant les véritables relations que les concepts ont noué entre eux dans le processus de création.

L'écriture est un mouvement et, selon Henri Bergson, le mouvement est indécomposable en éléments simples. Il est donc quelque peu chimérique de chercher à analyser le geste créateur en plusieurs éléments distincts. En effet, lorsque germe l'idée de choisir tel ordre pour présenter les scènes ou encore d'utiliser tel verbe au lieu de tel autre, c'est le Tout de l'œuvre (comme dirait Bakhtine) qui s'exprime. Il sera donc un peu artificiel de revenir méthodiquement sur les grands axes de la première partie pour montrer de quelle façon elles sont intervenues dans le processus d'écriture. Néanmoins, il s'agit d'une étape obligée dans la recherche-crédation. Je tenterai donc de restituer fidèlement l'expérience de création telle qu'elle s'est déroulée concrètement tout en respectant les contraintes liées aux exigences du doctorat.

Une dernière mise en garde doit être rappelée avant d'entreprendre cette autocritique. Comme le disait Valéry, si l'auteur « sait bien ce qu'il voulut faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait »³⁵⁸. Il est donc important de bien cerner l'objet de ce volet critique. Il ne s'agira pas de rendre compte

³⁵⁸ Paul Valéry, « À propos de *Cimetière marin* » [1933], *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1507.

exhaustivement des effets de sens et des procédés ou des thèmes contenus dans le volet création, mais plutôt d'observer comment, à certaines étapes du travail, les connaissances théoriques ont pu guider mon écriture, et ce, en donnant quelques exemples pour illustrer mon propos.

Dans « La genèse d'un poème », Poe affirme qu'il a commencé la rédaction du « Corbeau » en pensant d'abord à la chute « Nevermore » : « Ici donc je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d'art »³⁵⁹. Je doute qu'il soit possible de dicter des lois générales concernant la création artistique, mais il est certain que mon récit, lui aussi, a pris forme à partir de la fin.

C'est pourquoi je commencerai cette autocritique par la fin du volet théorique, qui traite des conclusions du monologue intérieur. Je réfléchirai aux relations de l'anaplodiplose dans *La ballade d'un schizophrène* avec les effets recherchés par le genre et, ensuite, avec le problème de l'ipséité. Cela m'amènera naturellement à observer les différentes facettes de la question de l'ipséité pour montrer comment les théories de Ricœur ont donné forme au texte final. Le problème de la quotidienneté moyenne dont traite Ricœur dans *Temps et récit* sera rapproché du musement, qui est la fonction thymique du monologue intérieur. Comme il en a été question dans le premier volet, le musement se compose de trois moments plus ou moins distincts que sont les sensations, les souvenirs et les fabulations. Ces trois moments du musement s'organisent selon le principe de libre association, mais le lecteur aborde le texte avec des attentes légitimes qui relèvent de la modalité d'interprétation proposée par Baroni, à savoir le diagnostic. Il s'agit donc de comprendre

³⁵⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Louis Conard, 1936, t. X, p. 170.

comment musement et diagnostic peuvent être harmonisés dans le but de produire un texte qui respecte les critères du genre tout en offrant une fin au lecteur. Je finirai cette rétrospective des concepts de ma recherche en observant l'image de la pensée proposée par Deleuze puis le scénario moderne de la reconnaissance de Gefen, qui sont le moteur du récit.

Après avoir abordé les concepts que j'ai moi-même proposés, je reviendrai sur mon usage des notions déjà existantes chez Humphrey et Cohn. Humphrey, dont l'approche générique est similaire à la mienne, a tiré certaines conclusions sur le monologue intérieur. Pour envisager la forme générale de mon projet de création, je me suis appuyé sur ses idées concernant le type d'expérience humaine couvert par le monologue intérieur, sur celles concernant le rapport entre le genre du monologue intérieur et la vie psychique réelle et sur celles concernant les techniques que les auteurs peuvent employer dans un monologue intérieur. Pour sa part, Cohn, grâce à la précision de ses observations et aux aspects grammaticaux et syntaxiques de sa réflexion, fournit des indications qui aident à la réécriture.

L'anaplodiplose comme origine

L'anaplodiplose a été en quelque sorte le noyau de mon projet d'écriture. Au départ, l'idée était de raconter ce qui se passe dans la tête d'un personnage qui ressent l'appel du vide, c'est-à-dire de décrire les mouvements intérieurs qui ont lieu dans l'hésitation éphémère ressentie face à un précipice ou lorsqu'une rame de métro arrive à pleine vitesse à la station. La beauté de ce type d'expérience, c'est que notre vie est mise en jeu durant un bref instant, que cela se déroule sans que rien n'y paraisse à l'extérieur sinon une petite contraction

musculaire, qu'on revient habituellement à l'état initial tout de suite après et, finalement, que les pulsions destructrices ne cessent de revenir cogner à la porte.

Dans la lettre d'intention rédigée pour mon inscription dans le programme de doctorat en Lettres françaises, j'avais écrit : « Le titre provisoire de cette création est *La ballade du Yukon*, en appuyant sur le jeu de mots entre la promenade et la forme de poésie médiévale dans laquelle un refrain scande le rythme. » La répétition du refrain est intéressante dans les formes fixes, car elle rappelle le ressassement de l'esprit, c'est ce que j'avais initialement recherché avec le titre provisoire du projet. Depuis le commencement, donc, et jusqu'à l'aboutissement de mon projet, il m'a semblé important de revenir de façon cyclique dans le récit sur les éléments de la diégèse, qui seraient repris à nouveau, de manière à produire un certain rythme dans la narration. Cette idée était semblable au schéma de composition en forme de trèfle proposé par Claude Simon, « qu'on peut tracer à la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier » et qui repasse par le centre à plusieurs reprises.

L'idée est ensuite apparue de faire des boucles dans des boucles, la boucle ultime étant le récit lui-même dans sa totalité. L'anaplodiplose s'est ainsi confirmée par écrit la première fois dans l'examen de synthèse, à l'automne 2016 :

Dans les premières lignes, le personnage aperçoit au loin les phares avant d'un camion-remorque sur la route : il sait qu'il doit seulement tourner légèrement le volant vers la gauche pour percuter de plein fouet le poids lourd dans un face-à-face mortel; il se répète sans cesse qu'il doit le faire, mais il manque de courage à la dernière seconde et poursuit sa route. [...] À la fin, il se décide à l'action, mais les lecteurs terminent le texte au moment où le personnage voit approcher les lumières aveuglantes des phares avant d'un poids lourd : la fin reste ouverte, puisqu'on reconnaît le début du roman, où le personnage vient d'hésiter à tourner les roues et a donc manqué de volonté.

Petit à petit, au fil du travail d'écriture, les thèmes abordés dans le récit se sont transformés, mais le principe de circularité du récit s'est maintenu. Depuis le commencement, le projet dans sa forme la plus embryonnaire a été précisément cela, présenter un récit qui allait se

terminer en revenant au point de départ, au moment où une nouvelle impulsion débute, ce qui sous-entendrait que la lutte intérieure qui vient d'être décrite va recommencer de nouveau.

C'est pourquoi l'excipit du quatrième chapitre reprend exactement les mêmes phrases que l'incipit du chapitre premier. On retrouve au tout début du récit les paragraphes suivants :

Le volant, le bras de vitesse, les lumières bleuâtres du tableau de bord, les boutons pour les fenêtres sur la porte à gauche, le vent qui bourdonne dans le petit espace entrouvert pour laisser la fumée de cigarette sortir, le radio dont le volume est à zéro, le plafonnier allumé comme une veilleuse pour se protéger des fantômes dans la nuit, et ce petit univers, un utérus de métal et de verre, file à la vitesse de la mort sur une route droite et obscure à travers des champs recouverts de glace boueuse : l'Ontario.

L'heure est venue maintenant. Il faut arrêter d'y penser et passer à l'action, il faut tourner légèrement le volant vers la gauche pour traverser la ligne jaune qui divise la chaussée et BANG, foncer la tête première dans le premier camion qui s'en vient face à moi. Et quoi après? Un grand silence blanc, ou encore rien du tout, ou même l'enfer? C'est pareil parce que...

[...]

Allez, maintenant... Maman! Bébé! Jésus! Jésus... Mais le problème avec Jésus, c'est qu'il aime tout le monde. Il aime les pauvres, il aime les enfants malades. Mais il aime aussi les violeurs et les assassins, je peux pas faire confiance à Jésus pour... Allez! Il faut y aller maintenant! Maintenant!

Maintenant!!! (p. 140-141)

Les mêmes phrases reviennent à la toute fin du quatrième chapitre, c'est-à-dire à la fin du monologue de Philippe :

les lumières bleuâtres du tableau de bord, les boutons pour les fenêtres sur la porte à gauche, le vent qui bourdonne, le nord de l'Ontario [...]

L'heure est venue maintenant. Il faut arrêter d'y penser et passer à l'action, il faut tourner légèrement le volant vers la gauche pour traverser la ligne jaune qui divise la chaussée et BANG, foncer la tête première dans le prochain camion qui s'en vient face à moi. [...]

Allez, maintenant... Maman! Bébé! Jésus! Jésus... Mais les calvinistes ont compris ça, ça ne sert à rien de prier Dieu, il a déjà tout décidé. Allez! Il faut y aller maintenant! Maintenant! Maintenant!!! (p. 224-225)

La circularité était donc complète et, théoriquement, le lecteur pouvait reprendre la lecture des quatre premiers chapitres en boucle à l'infini.

Par la suite (pour des raisons que j'expliquerai dans les paragraphes consacrés à l'ipséité), j'ai senti le besoin d'ajouter un second point de vue, celui du personnage de Geneviève. J'ai d'abord envisagé de placer ce dernier chapitre en pénultième position afin

de préserver l'anaplodiplose de tout le récit, mais comme on le verra lorsque je traiterai de la modalité d'interprétation diagnostic, il était nécessaire de le mettre après le monologue de Philippe³⁶⁰.

Néanmoins, le monologue du personnage féminin présente lui aussi une anaplodiplose. Les mêmes phrases figurent dans les premières et les dernières lignes du cinquième chapitre :

je suis comme dans un rêve où on veut bouger pour se défendre ou pour s'enfuir, mais on sent que nos jambes ne bougent plus comme si elles étaient prises dans un genre d'élastique qui les retient de plus en plus à mesure qu'on se débat

Bref, le monologue du personnage féminin est également écrit pour pouvoir être lu en boucle.

J'ajouterais que, incidemment, l'anaplodiplose a eu une influence sur le contenu thématique du monologue de Geneviève. En effet, en février 2018, dans une communication présentée au colloque de l'Association des étudiants aux cycles supérieurs du Département de français de l'Université d'Ottawa, je comparais la forme narrative de *La Route des Flandres* au labyrinthe de Knossos :

Le centre de *La route des Flandres* présente l'anéantissement de l'escadron de Georges. Le roman est ainsi construit comme le labyrinthe de Knossos, qui date du 3^e millénaire avant Jésus-Christ et qui cachait en son centre un monstre terrifiant. Le lecteur pénètre le texte par le commencement, à la mort du Capitaine de Reixach, et il se trouve désorienté par les prolepses et les analepses, qui sont comme les changements de direction dans le labyrinthe. Il arrive au centre pour affronter l'événement traumatisant avant de ressortir par l'endroit même où il était entré, c'est-à-dire au moment de la mort du Capitaine.

³⁶⁰ Dans mes brouillons, les premières versions du chapitre présentant le discours intérieur de Geneviève ont porté le titre « Molly Bloom ». L'idée de mettre un monologue féminin à la fin du roman était grandement inspiré par *Ulysse* de James Joyce. L'émulation joue un rôle prépondérant dans l'écriture. Cela dit, l'idée du *locked-in syndrome* m'est simplement venue lorsque j'essayais de trouver une façon de faire penser Geneviève alors qu'elle devait être morte.

C'est ainsi que, à la fin de mon processus d'écriture, j'ai présenté dans le monologue de Geneviève un souvenir concernant le mythe du Minotaure, ce qui constitue une sorte de mise en abyme de la question de l'anaplodiplose.

L'anaplodiplose et les effets du monologue intérieur

L'anaplodiplose dans mon récit est en lien avec la plupart des effets du monologue intérieur décrits dans l'essai de Dujardin, soit la distorsion temporelle, l'impression de rêve, le rapport mystique entre l'individu et le cosmos ainsi que le fait qu'il n'y a pas d'action à proprement parler.

Tout d'abord, le récit circulaire est directement en lien avec l'effet de distorsion temporelle, lequel a été remarqué dès les premiers commentaires critiques sur le monologue intérieur. Le quatrième chapitre débute par cette question : « Depuis combien d'heures est-ce que je roule en remettant toujours au prochain coup ce qui est inévitable... » (p. 209). Ce type d'interrogation apparaissait dès le premier chapitre : « Mais où suis-je en ce moment? Ça fait déjà un petit moment que je roule. » (p. 152) Le temps qui s'est écoulé entre le début du premier chapitre et la fin du quatrième est indéterminable. Cela peut être un très un long moment qui s'étire ou encore un seul petit instant que le récit explore de l'intérieur.

Ensuite, quoiqu'on puisse affirmer que le personnage se situe quelque peu à l'ouest de Chalk River (« Où suis-je maintenant? La dernière station-service, brillante comme un lustre de cristal et bariolée de publicités, c'était Chalk River je crois. » (p. 205), rien n'indique où il se situait au début du récit. La référence à la ville de Pointe-Fortune n'est pas le lieu où il se trouve au moment où il pense à Pointe-Fortune. Même si le personnage se répète : « Depuis des heures que j'hésite, que je n'arrive pas à me résigner à mourir. »

(p. 209), cela n'implique nullement que ces heures en question soient celles couvertes par la réflexion représentée dans le récit, elles peuvent avoir été vécues avant même l'incipit du chapitre premier.

Le même type de question revient également tout au long du monologue de Geneviève : « *et maintenant qu'est-ce qu'il va faire il me semble qu'on roule depuis des heures je ne sais pas où l'on va peut-être qu'il me transporte à l'hôpital* » (p. 230). Puisqu'elle ne voit rien et qu'elle n'a que son intuition interne du temps pour évaluer les heures qui ont passé, la durée diégétique de son monologue est laissée à la discrétion de chaque lecteur.

Si un événement extérieur (comme un accident d'auto ou l'arrestation de Philippe ou l'arrivée à l'hôpital) était venu conclure l'histoire, le lecteur aurait en principe été capable ou du moins tenté de reconstituer le déroulement chronologique du monologue intérieur, mais l'anaplodiplose laisse sans réponse les interrogations légitimes du lecteur. En somme, le temps est impossible à déterminer en partie parce que l'anaplodiplose fait piétiner l'histoire.

D'ailleurs, cette boucle du récit donne à voir le temps comme un éternel retour. Non seulement les pensées se répètent dans le texte, mais les événements semblent se répéter dans la vie des personnages. Ces répétitions visent à produire un état oniroïde en lien avec le déjà-vu. Par exemple, le fait de conduire sur la Transcanadienne un peu à l'ouest de Chalk River avec Geneviève qui dort dans le siège du passager est une situation qui s'est déjà produite lors du séjour au chalet sur le bord du lac Témiscamingue : « je la connais bien cette route-là, je l'ai faite je ne sais plus combien de fois pour aller au Témiscamingue. » (p. 209), « le lac Témiscamingue où nous étions allés à plusieurs reprises avant d'avoir la petite » (p. 216), « c'est tout le temps comme ça sur cette route

quelque part entre Ottawa et North Bay où on est déjà passé pour aller au lac Témiscamingue pendant la nuit pendant que tu dormais sur le siège à côté de moi comme si l'histoire se répétait... » (p. 217).

De plus, les répétitions se font sur un plan qui n'est pas uniquement celui des existences individuelles, mais celui des générations, comme si une force cosmique organisait le monde sur une échelle de temps géologique :

Ici le long de la rivière des Outaouais, depuis des millénaires, les Amérindiens marchaient vers le royaume du froid et du noir, vers la baie d'Hudson et les Territoires du Nord-Ouest. Je me souviens que dans mes cours d'histoire j'avais lu que les Amérindiens déterraient chaque année tous les morts qu'ils avaient eus à différents endroits et qu'ils les lavaient et parfois leur corps était déjà en putréfaction avancée et ils les habillaient avec des vêtements de cérémonie neufs et ils les portaient parfois pendant des jours sur leur dos pour pouvoir les ramener à l'endroit où ils devaient être enterrés pour de bon. (p. 217-218)

Philippe, qui transporte un cadavre sur cette route, fait des actes qui ressemblent à ceux que les Autochtones ont fait à cet endroit pendant des millénaires. Cette dimension circulaire du temps va de pair avec le lien obscur qu'entretiennent l'individu et le cosmos, ce que les délires psychotiques mettent en lumière :

Et il paraît qu'il faut dix-neuf années pour que les cycles lunaires reviennent au même endroit par rapport aux années solaires et si j'ai été à l'hôpital à 19 ans, et que j'ai maintenant 38 ans, on peut dire que la lune est aujourd'hui dans la même position qu'elle était quand j'étais psychiatrisé alors peut-être qu'il y a un lien... (p. 205)

En somme, en donnant une forme circulaire au récit, l'anaplodiplose est le procédé qui appuie les éléments thématiques en lien avec l'effet oniroïde, avec les distorsions temporelles et avec le sens mystique d'unité cosmique.

Finalement, comme on l'a dit, le fait que le récit revient à son point d'origine permet de neutraliser l'action en faisant piétiner l'histoire. L'anaplodiplose contribue donc grandement à produire l'impression exprimée par Edmond Jaloux, selon qui, « dans *Les lauriers sont coupés*, il ne se passe à peu près rien » (p. 64). Avec l'anaplodiplose, on reste avec l'impression que l'histoire n'a pas vraiment progressé. L'absence de progression de

l'action, confirmée et induite par l'anaplodiplose, c'est-à-dire par le retour à l'ambivalence initiale, s'insère parfaitement dans le scénario de la reconnaissance moderne. Le personnage lui-même ne sait pas ce qu'il va faire. En effet, l'identité profonde du personnage de Philippe ne se confirmera jamais. Bien qu'on en sache déjà suffisamment pour le juger, on ne sait pas s'il va se rendre à la police ou aller porter Geneviève à l'hôpital, ou encore cacher le corps, etc. Nous n'avons pas encore le moyen de connaître ses « tripes » (p. 89), comme le disait Euripide, son « soi profond ». En effet, sans actions, il n'y a pas de caractère défini. L'ambivalence initiale qui ouvre et ferme le récit empêche donc la reconnaissance totale.

L'anaplodiplose et l'ipséité

Les théories de Ricœur sur l'ipséité ont joué un rôle important dans la composition de mon récit. L'idée que l'anaplodiplose empêche de trancher la question du soi profond du personnage est un des aspects importants de la façon dont la question de l'ipséité se manifeste dans le texte de création.

L'ipséité s'appuie sur les récits qu'on se fait de nous-mêmes aussi bien que sur ceux qu'on souhaite que les autres fassent de nous. C'est en lien étroit avec la notion d'honneur. L'ipséité devrait naturellement vouloir être fière de l'histoire de vie qu'elle se façonne. C'est pourquoi le titre du quatrième chapitre est « *This place is not a place of honor* ». Ce qui est dit dans le roman au sujet de cette phrase provient de multiples sources sur Internet³⁶¹ : il s'agirait de l'avertissement qu'un groupe de penseurs multidisciplinaires engagés par le gouvernement américain aurait trouvé afin de décourager les humains du futur d'entrer dans le dépotoir de déchets nucléaires au Nevada. Le message devait éloigner

³⁶¹ Ce qui ne prouve pas que ce soit vrai, mais les fictions doivent-elles se limiter au véridique ?

les humains, et ce, même dans l'éventualité qu'ils aient oublié les connaissances scientifiques qui leur permettraient de comprendre ce que sont les déchets nucléaires (un peu comme les hiéroglyphes égyptiens qui ont longtemps été oubliés). Le message, écrit dans toutes les langues connues, est efficace parce qu'il touche l'essence même de la personne, à son ipséité. En effet, la raison pour laquelle l'avertissement met l'accent sur l'honneur plutôt que sur la santé, c'est que, pour les humains de toutes les cultures, l'honneur serait plus important que la vie, et cela proviendrait de certains réseaux neuronaux primitifs. Puisque notre honneur va de pair avec l'ipséité, si le personnage principal se trouve dans un lieu qui n'est pas un « lieu d'honneur », c'est qu'il n'y trouvera rien qui permette de construire son identité de façon positive. Bref, l'endroit près de Chalk River où se passe le monologue de Philippe est un endroit où il n'y aura pas de réponse concernant le soi profond.

L'ipséité et les discordances

Lorsque Philippe repense à la scène du meurtre, les descriptions qu'il s'en fait sont parfois contradictoires. C'est un peu le même principe que dans *Le voyeur*. Toutefois, ici, l'explication de ces discordances n'est pas la recherche d'un alibi qui échoue, mais plutôt le fait qu'une situation soit remémorée différemment selon l'état d'esprit variable dans lequel le personnage se trouve. Dans le chapitre premier, celui-ci est rempli de regrets et revoit les choses en fonction de cette émotion, tandis que dans les troisième et quatrième chapitres, il repense à la scène de meurtre avec une attitude différente. Chaque attitude offre une rétrospective nouvelle sur la situation et laisse présager une fin différente à l'histoire. Dans le chapitre premier, le personnage se souvient qu'il s'est mis en colère contre son épouse en sortant de la douche. Dans le quatrième chapitre, il repense aux pilules

qu'il n'a pas pu ingérer. Ces variations, sans que Philippe se contredise, jettent chaque fois un éclairage légèrement différent sur les événements. On voit aussi apparaître des discordances lors de l'hospitalisation en psychiatrie, quand les parenthèses montrent de quelle manière l'altercation avec les infirmiers se fait comme un jeu (le personnage est conscient de faire une crise pour se donner en spectacle) sans en être réellement motivée par une autre raison que par l'image. C'est un aspect qui nous amène au problème du profond et du superficiel, sur lequel on reviendra immédiatement après.

Mais avant, un mot seulement pour préciser que, à l'origine, les discordances narratives se voulaient uniquement intérieures au point de vue du personnage principal. Puis les réflexions ricœurniennes et la lecture de *Testament* de Vickie Gendreau m'ont fait sentir le besoin de présenter aussi le point de vue de Geneviève. On peut ainsi voir que ce qui est connoté positivement pour Philippe (sa maison en banlieue, l'aide reçue de ses parents, etc.) est perçu négativement par Geneviève (un mode de vie médiocre, des beaux-parents qui veulent tout contrôler, un manque de tonus général chez Philippe). De même, ce qui est négatif pour Philippe est perçu positivement par Geneviève. Plus encore, certains souvenirs évoqués par Geneviève à propos de Philippe (le coup de poing dans le mur et le bébé secoué) n'ont pas été rappelés par Philippe. La confrontation des points de vue de personnages différents est une condition nécessaire pour que le lecteur puisse réellement accéder à l'ambivalence éthique, qui est l'état dans lequel apparaît la question de l'ipséité.

L'ipséité et la quotidienneté moyenne

L'analyse de *Mrs Dalloway* présentée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* met l'accent sur l'importance de la quotidienneté moyenne dans le genre du monologue intérieur. En

effet, le roman de Virginia Woolf tout comme *Testament* de Vickie Gendreau et même *Ulysse* de Joyce — qui est, comme le disait Humphrey, « un commentaire satirique sur la vie de l'homme moderne » (p. 47) — décrivent les tensions qui s'exercent à l'intérieur des personnages entre les préoccupations triviales qui les submergent et les aspirations du soi profond. Dans mon récit, ces tensions sont très importantes. Il ne s'agit pas seulement d'indices qui instaурeraient une atmosphère, elles ont une véritable fonction dans l'histoire. En effet, la raison du passage à l'acte de Philippe, c'est cette tension accumulée entre les aspirations profondes et la quotidienneté moyenne qui apparaissent lorsqu'il est dans sa maison et qu'il se masturbe ou encore lorsqu'il est au centre commercial. Il fallait donc les montrer pour que le lecteur comprenne ce qui pousse le personnage à passer à l'acte.

Le premier de ces moments de quotidienneté moyenne apparaît dans la scène de masturbation. Les fantasmes pornographiques s'opposent à « l'horrible et dérisoire monde quotidien » (p. 152). Cela dit, comme les souvenirs sont généralement sur la même tonalité affective que le moment durant lequel on s'en souvient, il me paraissait peu crédible que Philippe, qui vient d'assassiner sa femme, repense à sa liste d'épicerie. C'est ce qui m'a amené à écrire le deuxième chapitre comme une analepse, afin de donner un espace à la quotidienneté moyenne sans causer de rupture de ton dans le monologue sur la route. On pouvait ainsi assister à ces petites tensions répétées entre, d'une part, ses pulsions et ses envies et, d'autre part, sa vie de famille.

Le deuxième chapitre porte le titre « *A day in the life* », qui est une allusion à la chanson des Beatles. Cette chanson, dont je fais l'ekphrasis dans le chapitre en question, traite de la quotidienneté moyenne. Le personnage exécute sa routine matinale, puis se

laisse aller à rêvasser ou plutôt à muser, selon la terminologie de Peirce. C'est une mise en abyme du chapitre II dans le chapitre II.

Une seconde ekphrasis apparaît aussi dans le deuxième chapitre. C'est la chanson de Pink Floyd. Elle est directement en lien avec cette tension entre la quotidienneté moyenne et le soi profond (que la chanson désigne comme le « lunatique » en chacun de nous). Dans la chanson, les petits irritants quotidiens comme les journaux (qu'il laisse s'empiler devant sa porte) et l'interdiction de marcher sur le gazon sont opposés aux phénomènes cosmiques qui interpellent le lunatique intérieur.

Le soi profond³⁶² se voit lorsqu'il est placé devant la banalité du quotidien. Une part de l'expérience de la vie moderne est précisément cette tension entre le soi profond et la quotidienneté et c'est de cette part précisément que le monologue intérieur peut parler.

La quotidienneté moyenne et le musement

La quotidienneté moyenne est le milieu dans lequel se déploie le musement. Rappelons brièvement la définition du musement selon Balat : « Quand au cours d'une journée, il arrive que l'esprit, désarrimé de ses actes, suive son cours sans être interrompu, nous savons bien qu'un flot de pensées nous traverse [...]. Ce flot, c'est le musement.³⁶³ » Le musement est le flot de pensées qui s'empare de nous lorsque l'on fait des choses qui ne demandent pas notre attention, parce qu'elles sont habituelles et banales.

Et puis, comme il en a été question dans le volet théorique, alors que l'effet produit par les romans d'aventure ou d'amour table sur une lecture de type pronostic et que les

³⁶² Le soi profond dont parle les anciens tragédiens et dont je reprends ici le concept n'est pas exactement la même chose que l'ipséité de Ricoeur, mais les deux notions partagent plusieurs points en commun, comme le fait, principalement important ici, d'entrer en opposition avec le superficiel et les apparences.

³⁶³ Michel Balat, *op. cit.*, p. 21.

romans policiers induisent une lecture diagnostic, le monologue intérieur produit sa thymie, son effet propre, par le musement, considérée « comme l'activité cognitive la plus propre au monologue intérieur » (p. 119). Évidemment, la banalité quotidienne n'est pas le seul moyen de produire le désarrimage de l'esprit et le musement, mais c'est une manière très commune. Pour cette raison, j'ai senti le besoin de modifier le projet initial (qui était exclusivement le monologue du personnage principal dans la voiture après le meurtre) et de présenter une journée banale dans la vie du personnage.

Par exemple dans l'extrait suivant, on voit comment les actions du quotidien se passent en parallèle avec des réflexions qui n'ont rien à voir avec ces actions. L'esprit du personnage est désarrimé : « J'entre dans la chambre de Romi, et je lui prépare ses vêtements. Il est 7 h, je ne veux pas qu'elle soit en retard pour la collation. Je pense que dans le fond, les humains se détachent de plus en plus de leur nature biologique [...]. » (p. 165) Lorsque Philippe n'a pas de quête et qu'il agit mécaniquement, il se met à penser au sens de la vie sur une échelle de milliards d'années : « Lorsque Peirce introduit le musement, son but est de montrer que l'esprit, laissé libre de vaquer à n'importe quelle pensée, est naturellement conduit à réfléchir à la psychologie, à la science et à la théologie. » (p. 119) On voit, dans le deuxième chapitre, que les pensées du personnage principal qui muse en vaquant à ses occupations touchent à ces questions.

Dans son ensemble, le deuxième chapitre est consacré à la quotidienneté moyenne et au musement. Il permet d'inclure dans le récit suffisamment de monologues intérieurs pour donner à mon récit l'air d'émaner de la conscience du personnage principal, comme le formulait Humphrey. Il rassemble aussi quelques topoï du genre. Aller chez le boucher et regarder les fesses de la cliente devant soi est une scène employée par Joyce dans les premières pages du monologue de Léopold Bloom. De même, le parfum qui rappelle des

souvenirs imite un peu la madeleine de Proust. Tous ces éléments qui contribuent à produire des liens qui ressemblent à ceux du musement sont possibles grâce à la quotidienneté moyenne présentée dans le chapitre II.

Sensations, souvenirs, fabulations et musement

Il est possible de produire le musement dans d'autres conditions que la quotidienneté moyenne. Par exemple, dans *La route des Flandres*, il s'agit d'un syndrome de stress post-traumatique qui désarrime l'esprit de ses actes. Dans mon récit, le désarrimage est causé par l'état de choc dans lequel le personnage se trouve après avoir commis un meurtre. Il est aussi produit par l'hypnose de la route. L'esprit du personnage principal erre donc dans toutes les directions, et les perceptions évoquent des souvenirs qui donnent lieu à des fabulations et ainsi de suite³⁶⁴. Bref, il muse.

La théorie des trois moments de la pensée a joué un rôle majeur dans la composition du musement. J'ai tenté de respecter la syntaxe du récit qui se compose de sensations, de souvenirs et de fabulations. Je vais analyser cette composition sur trois niveaux. D'abord, j'observerai le micro-récit sur le plan des paragraphes, puis à l'intérieur des chapitres et, finalement, selon l'organisation des chapitres.

On a vu que les incipit des romans sont emblématiques de la construction du récit. Dans le tout premier paragraphe de mon récit, j'ai présenté des sensations. Le tout premier paragraphe est donc une immersion dans l'habitacle du véhicule dans lequel se trouve le personnage principal. Ce sont les perceptions qu'il reçoit de son environnement. Le second paragraphe, concernant l'accident et la vie après la mort, est ce que Jacques Dubois

³⁶⁴ À noter que la circularité du récit qu'implique l'anaplodiplose est aussi possible grâce à la structure du récit qui enchaîne les sensations, les souvenirs et les fabulations pour produire une boucle.

appellerait « une vision d'avenir » (p. 109), que Zemmour décrit comme une « période fantasmatique » (p. 110) et que j'ai qualifié de fabulation. Le troisième paragraphe ramène au meurtre qui vient d'avoir lieu : il s'agit ainsi d'un souvenir. Les trois moments de la pensée sont présents dans les trois premiers paragraphes de l'incipit de mon récit.

Toutefois, il y a une petite inversion dans l'ordre des paragraphes par rapport à l'ordre de base des trois moments tel que présenté dans la plupart des théories. Normalement, le souvenir précède la fabulation. Si, ici, la fabulation vient au deuxième moment, il s'agit d'un effet de style, comme lorsque l'on dirait « bleu était le ciel » en transformant la syntaxe de base pour travailler le style.

Les trois moments de la pensée fonctionnent sur le plan des scènes d'un chapitre entier. Voici la manière dont le texte de création a été décrit dans le projet de thèse, donc avant que ne commence sérieusement la rédaction :

Trois types de pensées reviendront hanter le héros en boucle alors qu'il conduit dans la nuit avec le cadavre de son épouse sur le siège du passager, cheminant vers sa propre mort. L'ordre des réminiscences ne respectera pas l'ordre chronologique, car le récit ne sera pas mû par le développement de l'action, mais par les processus psychologiques involontaires qui se passent dans l'esprit du personnage principal alors qu'il conduit dans la nuit. Le récit présentera donc de multiples anachronies; analepses et prolepses s'enchaîneront, repassant parfois, mais pas forcément, par le présent de la diégèse.

Si on observe la composition des chapitres, on verra que je suis resté fidèle à mon intention de départ. En effet, bien que la scène du meurtre au début du chapitre premier apparaisse comme un souvenir lorsqu'on observe le micro-récit, elle se trouve en fait dans une continuité directe avec la route, laquelle constitue la trame du récit. La route est la conséquence immédiate du meurtre et, du coup, meurtre et route font partie du même événement. Route et meurtre sont donc le présent de la diégèse.

La scène de meurtre, en tant que présent et sensation de départ, est donc décrite en utilisant des faits bruts. La description reste assez proche de la sensation, surtout parce que

les tenants et les aboutissants de l'action racontée ne sont pas encore connus du lecteur à ce stade, ce qui le place dans un état d'incompréhension qui est caractéristique de la sensation. En effet, en revenant à la théorie de Bergson, on pourrait distinguer la sensation et la perception en soulignant que la sensation est le contact des sens avec le monde alors que la perception est la sensation reconnue, comprise, à partir de laquelle on sait comment réagir. La scène du meurtre à la première page peut donc être vue comme une sensation.

Après le meurtre, le récit revient brièvement sur la route et la seconde scène du chapitre est le souvenir de l'hospitalisation en psychiatrie. Le musement entre dans sa phase mémorielle. Puis on revient de nouveau sur la route et la troisième scène commence comme une description de l'immédiat après-meurtre pour déboucher sur un long passage fantasmatique, ce qui permet de suivre les trois moments de la pensée : la sensation, le souvenir et la fabulation (dont le fantasme fait partie). Il y a encore un retour au présent sur la route, puis le souvenir de l'accouchement, et encore la route et une fabulation sur les démons. Chaque chapitre se compose de trois types de scènes, le premier qui met l'accent sur la sensation du présent, le deuxième sur le souvenir du passé et le troisième sur les fabulations.

Il est évident que souvenir et fabulation sont souvent entremêlés. Le découpage est toujours délicat et, comme nous l'avons vu, tout dépend du niveau d'analyse. Un passage peut apparaître comme un souvenir ou comme une sensation selon ce à quoi on le compare. Un même paragraphe peut être les trois moments à la fois, par exemple, l'impact imaginé par Philippe en se souvenant d'une publicité d'auto : c'est la route, donc le présent, mais c'est également un souvenir du passé et une fabulation sur l'avenir. On voit ainsi apparaître les limites de la théorie. Il est donc important de souligner que les concepts sont des outils

à utiliser dans un but précis. Ils donnent des réponses à des questions contextualisées. Mais il ne faut pas leur demander de fournir des vérités absolues.

Par exemple, je me suis demandé si telle scène dans le chapitre premier était un souvenir ou une sensation. Il s'agit d'une des utilisations concrètes de la théorie qui m'a permis d'éviter que le récit ne devienne qu'une explication à rebours de la scène initiale. En effet, dans les premières versions du chapitre premier, je n'avais pas écrit la scène de fantasmes pornographiques. Il y avait des scènes sur la route, puis des souvenirs du meurtre ou d'événements passés. Sans les passages en mode fabulation ou fantasmatique, le texte donnait l'impression que le récit racontait les aventures du personnage, ce qui n'était pas un effet satisfaisant pour un monologue intérieur. La théorie des trois moments de la pensée m'a donc aidé à produire du musement.

Maintenant, une fois que les trois types de scènes s'organisent entre elles, il faut les relier de manière à ce que les choses coulent d'elles-mêmes. Comme le disait Claude Simon avec l'exemple de la théorie des ensembles, les scènes se soudent les unes aux autres par l'union d'un élément commun. Par exemple, une comparaison entre la lumière des étoiles qui disparaît sous les lampadaires de la ville et les larmes qui disparaissent dans la douche permet de faire passer le récit de la route à la scène du meurtre. Il y a aussi des métalepses qui permettent d'introduire une scène. Si une métaphore est filée assez longtemps, elle peut se muer en description, comme c'est le cas avec l'image du château de cartes sur le lit, qui permet de passer des réflexions sur la solidité de son mariage à la fabulation sur la pornographie.

Sur le plan de l'organisation des chapitres entre eux, le chapitre II est une analepse. Compte tenu que le premier chapitre est au présent de la narration et puisque le récit progresse en suivant les trois moments de la pensée que sont la perception du présent, le

souvenir du passé et la fabulation, il semblait naturel que le deuxième chapitre soit un retour dans le passé, ce qui respectait, sur le plan macrotextuel, la syntaxe des récits de pensées. Le troisième chapitre revient sur la route et le quatrième entre dans une vision d'avenir puisqu'il traite des conséquences du passage à l'acte. Il faut garder en tête que ce découpage est relatif et que tous les chapitres présentent les trois moments de la pensée.

En somme, que ce soit au niveau microtextuel ou macrotextuel, le fait d'organiser le récit en trois types de moments permet de produire l'effet recherché par le monologue intérieur. Ces théories guident l'écriture, aident à doser les scènes et à les placer les unes par rapport aux autres.

Sensations, souvenirs, fabulations et diagnostic

Le musement est l'effet propre du monologue intérieur. Mais si l'on reprend les propos de Booth concernant le plaisir qu'on peut avoir à éclaircir une allusion, ou encore les propos de Cohn qui souligne le plaisir qu'on prend à reconnaître ce dont parle Molly à la fin d'*Ulysse*, ou encore plusieurs des commentaires colligés par Dujardin dans son essai, force est de constater que la modalité d'interprétation diagnostic est aussi capitale dans le monologue intérieur et que la reconnaissance, même si elle n'est pas totale et qu'une bonne part des interrogations légitimes du lecteur reste en suspens, demeure une dimension importante du récit. En effet, comme le musement est en quelque sorte un état diagnostic sans fin (dans les deux sens du terme), il me semblait que la dimension dramatique fictive de l'histoire devait avoir un intérêt diagnostic.

Ce sur quoi porte le diagnostic dans le monologue intérieur en général, ce n'est pas l'identité d'un meurtrier ou un élément antérieur resté caché, c'est plutôt sur la nature de l'événement qui est en train de se passer. L'opacité du texte est fondamentale dans le genre

monologique. Le rapport du lecteur à l'opacité du texte permet de traiter de manière ludique l'expérience moderne d'un monde dans lequel les codes interprétatifs ne fonctionnent plus, comme le dit Gefen.

Dans mon récit, le diagnostic table sur le fait que le lecteur pense que le personnage principal est seul dans sa voiture, que Philippe a fui seul et qu'il veut se tuer. Mais il faut que le lecteur comprenne à la fin qu'il n'était pas seul dans l'auto, puis qu'il découvre que Geneviève est avec lui, puis qu'il découvre que Geneviève est dans un syndrome d'enfermement (*locked-in syndrome*) et qu'elle n'est pas tout à fait morte. Il fallait donc présenter les informations nécessaires à la compréhension du sujet. Il fallait aussi les placer dans un ordre qui permet de jouer avec le diagnostic, et ce, tout en suivant les mouvements du musement. Le but de l'auteur de monologues intérieurs est donc de concilier les aléas du musement et les nécessités du diagnostic. La tâche était aussi d'amener le lecteur à reconstituer les événements qui précédaient causalement la situation.

Une fois établi que le motif de l'homicide conjugal n'était pas l'adultère ou la jalousie (contrairement à ce qui se voit dans *Othello* ou encore dans *La ballade à Kreutzer*), mais plutôt la perte du noyau familial, j'ai placé les scènes dans un ordre qui permettait de reconstituer vaguement les étapes de l'histoire. D'abord, dans le chapitre premier, Philippe se souvient de sa première relation sexuelle avec Geneviève, puis il se souvient de l'accouchement, ce qui est l'ordre naturel des choses pour former une famille. Puis, dans le deuxième chapitre, le récit aborde les difficultés quotidiennes de la parentalité. Enfin, on arrive aux disputes, puis c'est les suites du meurtre qui se révèlent. Ainsi, suivre de loin en loin les grandes étapes de l'histoire dans l'ordre chronologique permet d'organiser les indices qui mènent le lecteur à un diagnostic final.

L'analepse du deuxième chapitre m'a permis de régler plusieurs problèmes qui semblaient difficiles à solutionner. En effet, comme le récit reculait environ de deux semaines dans le passé, il était possible de présenter l'univers social dans lequel les personnages évoluent et d'expliquer les premiers éléments de la soirée du meurtre, qui sont assez complexes : les parents de Philippe qui offrent un chèque cadeau pour le spa, les enfants, la maison, etc. Il y avait beaucoup d'informations à communiquer et les souvenirs et les fabulations dans l'auto n'étaient pas suffisants pour bien comprendre la diégèse. Grâce au deuxième chapitre qui revenait dans le passé, j'avais une solution pour donner au lecteur les informations nécessaires à la compréhension de l'histoire.

Ce chapitre, en tant qu'analepse, brise la linéarité chronologique des chapitres. Plus rien n'assure maintenant que les chapitres I, III et IV sont chronologiquement dans cet ordre. Puisque rien ne donne à croire que Philippe va réellement tourner le volant à la fin du chapitre IV, les pensées exprimées sur la route à Chalk River peuvent avoir eu lieu un peu avant celle qui figure dans le premier chapitre. La station-service bariolée de publicités n'est peut-être pas la seule qu'il ait vue, car elles sont toutes pareilles. Peut-être que celle du premier chapitre n'est pas la même que celle à laquelle il fait allusion dans le troisième. On pourrait organiser au niveau de l'histoire les chapitres I, III et IV dans n'importe quel ordre. Ces trois chapitres sont dans cet ordre dans le récit pour justement produire le diagnostic final, non pas pour raconter l'histoire.

J'avais envie également de donner l'impression que le personnage principal regrette son acte, puis de créer un revirement de situation en montrant à la fin qu'il peut être complètement machiavélique. Il s'agit d'un revirement de situation (*péripétie*), lié à la reconnaissance (*anagnorisis*), ce qui produirait une catharsis. Les concepts d'Aristote

restent au final aussi utiles que ceux de Baroni pour créer la tension narrative que j'ai cherché à instaurer en distillant les indices petit à petit.

Scénario moderne de la reconnaissance et image de la pensée

Selon Deleuze, la pensée est mise en mouvement par un signe. Le signe est une perception ou même une expérience que l'on n'arrive pas à s'expliquer. C'est la reconnaissance qui échoue. En tant que reconnaissance échouée, le signe partage pour Deleuze certains traits essentiels avec le scénario moderne de la reconnaissance. Les problèmes de reconnaissance dont Gefen fait état sont à la base de l'événement incompréhensible qu'on peut qualifier de signe.

Dans mon récit, l'événement incompréhensible, c'est le meurtre, c'est lui qui est le centre autour duquel les pensées vont tourner. Le personnage cherche à s'expliquer ce qui s'est passé. Comme dans la théorie de Bergson, la pensée repasse par la sensation de façon cyclique avant de retourner dans la mémoire ou de plonger dans les fabulations. C'est ce qui explique les retours constants à la scène du meurtre. Philippe espère comprendre pourquoi il a agi de la sorte, comment expliquer son acte et, par le fait même, il cherche à se comprendre lui-même.

Il semble donc que les concepts que j'ai proposés dans le second chapitre du volet théorique ont joué un rôle important dans mon travail d'écriture.

Retour sur Humphrey

Après avoir passé en revue les concepts que mes propres recherches ont explorés, je vais maintenant revenir sur les apports bénéfiques que les théories de Robert Humphrey et de Dorrit Cohn ont fournis à mon processus de création.

Trois éléments importants ressortent de ma lecture du livre de Robert Humphrey. D'abord, les monologues intérieurs ont souvent une dimension spirituelle : « il est possible, de manière inductive, de conclure que le domaine de la vie auquel le monologue intérieur s'intéresse comprend principalement les expériences intellectuelles et spirituelles » (p. 48). Ainsi, lorsque j'ai terminé de composer les quatre premiers chapitres de mon récit, j'ai ressenti le manque de dimension spirituelle. Donc, en écrivant le monologue de Geneviève, j'espérais qu'elle atteigne dans son coma une sorte d'illumination mystique. J'ai donc voulu qu'elle affronte un monstre intérieur et qu'elle apprenne à s'aimer. Cela dit, le résultat n'a pas été à la hauteur de ce que j'envisageais. Néanmoins, cette affirmation de Humphrey aura eu une influence concrète sur la composition de mon récit. Sinon, les délires pseudo-philosophiques qui se trouvent dans les pensées de Philippe ne sont pas complètement étrangers à cet aspect du genre.

Ensuite, les phrases du monologue intérieur, les mots du récit, ne restituent pas uniquement les verbalisations qui apparaissent dans la conscience, mais symbolisent l'ensemble des contenus psychiques, c'est-à-dire les images, les scènes complexes qui traversent l'esprit, les sensations viscérales, etc. Humphrey prend le parti de ceux qui voient dans le monologue intérieur non pas une restitution fidèle des mots qui passent dans la conscience, mais de tout type d'activité psychique, les « *other mind stuff* ». À cet égard, une bonne partie de mon récit est de cette nature. Les scènes remémorées qui traversent l'esprit de Philippe derrière son volant ne sont pas toutes dites par sa voix intérieure. L'accouchement, les images pornographiques, le souvenir du lac Témiscamingue, toutes ces scènes sont revues et même revécues par lui, mais pas nécessairement vociférées intérieurement.

Si mon récit devait être un jour publié, je lui donnerais sans doute comme titre celui du dernier chapitre. Il s'agit d'une affirmation qui prend parti pour cette vision du genre, disons, *lato sensu*. « Eigengrau » est en effet un mot allemand qui signifie « gris intrinsèque » ou « gris propre » (qui est à soi). Ce gris est perceptible uniquement lorsqu'aucun photon ne touche la rétine. Il s'agit d'une perception lumineuse qui provient de l'activité des nerfs optiques eux-mêmes. Ce phénomène m'a interpellé pendant que j'écrivais le récit parce qu'il m'a semblé que cette perception tout intérieure des nerfs par le cerveau entrerait justement dans le domaine de l'expérience qui est couvert par le monologue intérieur. De plus, cette idée de bruit de fond du système nerveux est à rapprocher du début du premier chapitre des mémoires de Daniel Paul Schreber, qui commence ainsi : « L'âme humaine est contenue dans les nerfs du corps. »³⁶⁵ Il y aurait donc, dans le gris intrinsèque, une perception de l'âme, si l'on se fie à Schreber. Ces fabulations auxquelles je me suis livré en pensant à l'eigengrau rapprochaient ce phénomène sensoriel du monologue intérieur. Enfin, je pensais à la grande solitude dans laquelle doit se trouver quelqu'un qui perçoit ce type de lumière intérieure, et il me semblait que cela pouvait fournir une image élégante de l'état psychologique dans lequel se trouvaient les personnages du récit.

Enfin, Humphrey affirme que, pour faire partie du genre du monologue intérieur, le récit n'est pas contraint d'utiliser exclusivement la technique du monologue intérieur :

Ces romans contiennent bon nombre de descriptions et de passages narratifs directs et conventionnels, mais le monologue intérieur est suffisamment présent pour leur donner un caractère particulier, qui leur donne l'air d'émaner de la conscience du personnage principal. (p. 55)

³⁶⁵ Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

Il y a bien entendu des centaines de lignes dans mon récit qui ne sont pas du monologue intérieur *stricto sensu*. Elles présentent de la narration et de la description traditionnelle. Mais l'important, c'est que l'ensemble produise un certain effet propre au monologue intérieur. C'est à sujet que les observations de Cohn viennent préciser les remarques de Humphrey.

Retour sur Cohn

Humphrey affirme qu'il est possible d'écrire un monologue intérieur en utilisant d'autres modes d'expression que le monologue intérieur. Mais c'est Cohn qui, à cet égard, fournit le plus d'observations utiles.

Si on se réfère à la typologie de Cohn, on remarque qu'il y a plusieurs passages de mon récit qui appartiennent à ce qu'elle appelle « l'auto-récit » (du psycho-récit à la première personne), à du monologue auto-narrativisé (du monologue narrativisé à la première personne) et à du monologue auto-rapporté (rapporté à la première personne). Je vais donner un exemple de chacun de ces modes avant d'expliquer la manière dont j'ai utilisé les notions de Cohn dans la réécriture du texte. Mais pour ce faire, je vais devoir expliquer certaines libertés que j'ai dû prendre par rapport aux théories de Cohn.

Cohn distingue le monologue intérieur autonome du monologue intérieur rapporté, car, selon elle, le genre du monologue intérieur n'accepte que les textes qui ne présentent aucun autre mode d'expression. Mais, puisque je défends une vision large du genre, je dois distinguer « monologue intérieur rapporté » et « monologue intérieur direct » (qui est une des catégories proposées par Humphrey). Ainsi, lorsque le monologue intérieur est rapporté, il peut rapporter tous les modes de monologue.

Par exemple, le fait de présenter les pensées du personnage directement au présent, avec le vocabulaire et la syntaxe spontanés, s'appelle du « monologue direct » :

je ne veux pas revoir son corps sur le plancher... mais... mais peut-être qu'elle n'est pas vraiment morte... peut-être qu'elle s'est levée et qu'elle m'attend avec un objet contondant dans les mains pour me frapper... la chienne... elle a toujours essayé de me manipuler... quelle hypocrite... je la frapperais encore... qu'est-ce que je fais... qu'est-ce que je fais... (p. 146)

Ce mode d'expression est utilisé, selon Cohn, « pour rendre compte de conflits portés à leur paroxysme, ou d'instant d'effusion exceptionnelle »³⁶⁶. C'est ce qu'elle appelle le monologue rapporté et que j'appellerai, à l'instar de Humphrey, un monologue direct. On peut dire effectivement que plus le monologue est direct, plus l'émotion est vive.

Le monologue rapporté place l'incise « je pensais » devant les pensées. Par exemple, dans l'exemple que je viens de citer, il n'y avait pas d'utilité à écrire « je pensais : », la chose est claire. Mais parfois, il est intéressant de le spécifier. Voici un exemple de ce que j'appellerais du monologue rapporté :

et les contractions et la dilatation et les douleurs et à combien évaluez-vous sur une échelle de un à dix la douleur que vous ressentez dix correspondant à la valeur la plus élevée? et l'anesthésie la moelle épinière, et on a su à la 20^e semaine qu'il y avait des complications la pré-éclampsie et le placenta, et *moi-même me disant que* dans une autre époque les enfants très malades ne survivaient pas très longtemps alors qu'aujourd'hui, avec les moyens techniques, un enfant malade peut survivre pendant des années, maintenu en vie artificiellement, en souffrant, handicapé, et il faut donc parfois choisir aujourd'hui de faire ce que la nature faisait naturellement depuis le début de l'humanité, comme dans l'Antiquité quand les prêtres ou les médecins ou les parents faisait un tri et lançaient les bébés malades et difformes en bas d'une falaise (p. 157)

L'utilité de cette méthode d'introduction des pensées est de distinguer, à l'intérieur d'un souvenir en monologue auto-narrativisé, les pensées du personnage pendant l'anamnèse et celles du personnage au moment où l'expérience a été vécue. Autrement dit : « et moi-même me disant que » pourrait signifier : « et en plus de me souvenir tout ce dont je me souviens, je me souviens aussi d'avoir pensé que ».

³⁶⁶ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 185.

Mais le monologue qui est rapporté peut être soit direct (comme dans la phrase suivante : « je repensais aux hôpitaux toujours les hôpitaux l'enfer des hôpitaux » : elle est fidèle aux expressions verbales non prononcées qui tournent dans l'esprit du personnage), soit narrativisé, comme c'est le cas dans l'extrait des bébés triés par les prêtres de l'Antiquité. Ici, on pourrait, pour comprendre le monologue narrativisé, citer *Molloy* de Beckett :

Mais je me disais aussi, D'ici très peu de temps, du train où ça va, je ne pourrai plus me déplacer [...]. Oh je ne me tenais pas ce limpide langage. Et quand je dis je me disais, etc., je veux dire seulement que je savais confusément qu'il en était ainsi, sans savoir exactement de quoi il retournait. Et chaque fois que je dis, Je me disais telle ou telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple [...] c'est tout autrement que les choses se passaient. Je ne me disais donc point, Du train où ça va d'ici très peu de temps, etc., mais cela ressemblait peut-être à ce que je me serais dit, si j'en avais été capable. En fait je ne me disais rien du tout, mais j'entendais une rumeur, quelque chose de changé dans le silence [...].³⁶⁷

Bref, ce qui suit l'incise « moi-même me disant que » dans l'extrait de l'accouchement de mon récit, ce n'est pas réellement « une belle phrase plus ou moins claire » comme l'écrit Beckett. L'incise permet de signifier que ces pensées ont été pensées à l'époque et non pas au moment où on repense à la scène. Les pensées sur les prêtres de l'Antiquité étaient plus vraisemblablement des images qui défilent que des mots. C'est pourquoi on dit qu'elles sont narrativisées dans le monologue et non simplement reproduites.

Le monologue narrativisé joue un rôle majeur dans mon récit, car il ressemble grammaticalement à la narration en général, selon Cohn :

Quant à savoir comment définir le monologue narrativisé par rapport à la narration en général, c'est une entreprise autrement plus délicate, car les critères strictement linguistiques cessent d'être pertinents. Dans la mesure où elle se soumet à la syntaxe narrative, une phrase relatant une opinion chez un personnage peut ressembler en tout point à une phrase décrivant un fait de fiction.³⁶⁸

Le monologue narrativisé permet donc de décrire une suite d'actions qui aurait été difficile

³⁶⁷ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 145.

³⁶⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 128.

à présenter au lecteur par un monologue rapporté.

Finalement, le dernier mode d'expression dans le monologue intérieur est ce que Cohn appelle l'auto-récit. Il s'agit du psycho-récit à la première personne. Le psycho-récit, qu'il soit à la première ou à la troisième personne, permet de plonger dans l'inconscient du personnage et d'exprimer de manière synthétique des faits de conscience, comme dans l'exemple suivant :

et en fait ma fascination tournait autour du fait qu'elle veut qu'on veuille utiliser sa chair comme un objet de plaisir gratuit à sens unique : l'homme prend et la fille donne (jusqu'à l'intérieur de ses parties intérieures, l'œil de la caméra allant même jusqu'à pénétrer dans les méats) (p. 152)

Ce n'est pas exactement ce que Philippe s'est dit en visionnant les images pornographiques, mais cela résume l'activité psychique sur le moment, qui est peut-être même inconsciente.

Avec le psycho-récit à la première personne, on rencontre la même difficulté qu'avec les sensations, les souvenirs et les fabulations, c'est-à-dire que le découpage est bien souvent délicat. Si les pensées qui occupent l'esprit du personnage sont de type auto-récit (Philippe, dans la voiture, repense à la soirée et à sa vie, et il s'analyse), le psycho-récit est en fait un monologue direct. En effet, le monologue direct, qui présente directement les pensées du personnage en train de s'analyser, est-il un auto-psycho-récit ou un monologue direct? La solution est la même que dans le premier cas : il suffit de contextualiser les questions et de ne pas chercher à pousser les théories vers l'absolu.

En somme, l'auto-récit permet de présenter des analyses psychologiques en profondeur ou synthétisées. Le monologue direct est utilisé pour reproduire les souvenirs revécus de façon vivide. Et le monologue auto-narrativisé est un entre-deux qui, comme son nom l'indique, tend vers l'auto-narration, ainsi que le note Cohn :

Si infimes qu'apparaissent les distinctions quand on les schématise ainsi, elles traduisent dans les structures syntaxiques les plus simples la relation fondamentale qui situe chacune des trois

techniques par rapport aux deux autres : dans sa valeur, dans sa fonction, comme dans sa grammaire, le monologue [auto]narrativisé est mitoyen entre le monologue [direct] et le psycho-récit [à la première personne], rendant ce qui se passe dans l'esprit d'un personnage de manière plus indirecte que dans celui-là, mais plus directe que dans celui-ci.³⁶⁹

Il y a donc une gradation de la proximité, avec laquelle l'auteur peut jouer pour s'approcher ou se distancier de la scène sur le plan émotif. C'est ce qui explique les changements de temps de verbe observables dans mon récit.

Le mode d'expression que j'y ai privilégié est le monologue auto-narrativisé, ce qui s'explique par la position du personnage, qui repense aux événements en conduisant. Il cherche à s'expliquer la situation, ce qui l'amène à se raconter à lui-même les souvenirs.

L'autre usage que je fais du monologue auto-narrativisé est de produire un effet de fondu enchaîné entre les considérations vaguement poético-philosophiques qui occupent l'esprit de Philippe sur la route et les actions directement remémorées. Voici un passage qui illustre bien cette application :

Je vois en haut de ma tête dans le ciel les centaines d'étoiles qui ressemblent à des petits flocons qui flottent en scintillant depuis des milliards d'années. Les étoiles sont à des années-lumière d'ici. On pense à ça tard le soir après avoir fumé un joint, mais c'est une chose de le dire et c'est une autre chose de le sentir dans ses tripes c'est-à-dire qu'on est des atomes formés dans d'autres systèmes solaires, dans d'autres galaxies. Je peux sentir tout ce qui existe dans l'univers comme si c'était mon propre corps. Même les choses qui sont ailleurs à des centaines de kilomètres, je les sens bouger comme si c'était des parties de mon corps, comme mes bras ou mes jambes.

Mais où étaient-elles toutes passées, les étoiles, où étaient-elles toutes disparues depuis ma naissance dans la civilisation avec les lampadaires et les écrans géants et les publicités lumineuses, on dirait qu'en ville la lumière des étoiles se perd dans la lumière artificielle comme les larmes qu'on verse dans la douche.

Oui, les larmes que j'ai versées en prenant une douche après, et la morve transparente qui me sortait du nez, elles ont disparu dans le jet d'eau chaude qui coulait sur mes épaules et finissait sa course dans le drain pendant que mon regard les suivait dans cette spirale hypnotique tellement qu'il me semblait presque y être, que je devenais moi-même l'eau qui tournoyait vers le bas aspiré dans un long tunnel noir vers l'égout à je ne sais combien de mètres plus bas, mais qu'importe la distance quand il n'y a qu'une direction et aucune alternative et il m'a semblé presque voir le sens de ma vie dans cette immense spirale qui aspire tout avec tous les détails qui m'indiquaient depuis le commencement cette catastrophe annoncée.

après la douche maintenant il faut que je retourne dans la chambre pour prendre des vêtements, mais je ne veux pas revoir son corps sur le plancher... mais... mais peut-être qu'elle n'est pas vraiment morte... peut-être qu'elle s'est levée et qu'elle m'attend avec un objet contondant dans les mains pour me frapper... la chienne... elle a toujours essayé de me manipuler... quelle hypocrite... je la frapperais encore... qu'est-ce que je fais... qu'est-ce que je fais... j'ouvre la

³⁶⁹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 126.

porte... faut pas faire de bruit... juste allé voir où elle se trouve... oh shit... son corps sur le plancher... son corps plié dans une drôle de position... oh non qu'est-ce que j'ai fait... (p. 145)

Les deux premiers paragraphes sont de l'auto-psycho-récit (même s'il s'agit en fait de monologue direct, comme je le disais plus haut). Mais à partir du troisième paragraphe (« Oui, les larmes que j'ai versées... »), on entre dans le monologue auto-narrativisé. Puis ce passage débouche sur un souvenir revécu, au présent, avec une syntaxe syncopée (« après la douche... ») : c'est le monologue direct.

On dit souvent qu'« écrire, c'est réécrire ». Et les théories de Cohn m'ont aidé à retravailler les textes. Par exemple, le paragraphe qui commence par « après la douche... », dans sa première version, conservait des traces de monologue narrativisé :

après la douche maintenant il fallait que je retourne dans la chambre pour prendre des vêtements, mais j'avais peur d'y aller parce que je ne voulais pas revoir son corps sur le plancher... je paniquais et tout d'un coup j'ai pensé : mais peut-être qu'elle n'est pas vraiment morte... tout d'un coup qu'elle s'est levée et qu'elle m'attend avec un objet contondant dans les mains pour me frapper... la chienne elle a toujours essayé de me manipuler... quelle hypocrite... qu'est-ce que je fais... qu'est-ce que je fais...

La version originale comportait des verbes introducteurs qui rendaient le passage plus narrativisé et rapporté, ce qui n'avait pas lieu d'être. J'ai donc appliqué les idées de Cohn pour réécrire ce passage de manière à ce qu'il soit davantage un monologue direct, ce qui a amélioré le texte. J'ai enlevé les incises qui produisaient un monologue rapporté et j'ai mis les verbes au présent afin de rendre plus clair le mouvement de *zoom in* de tout le passage, qui commence par du psycho-récit sur la route puis qui entre dans le souvenir à l'aide d'un monologue narrativisé et qui se termine dans l'émoi du monologue direct, ce qui est très bien puisqu'il s'agit d'un fondu enchaîné entre la route et la scène de meurtre.

Pour conclure, l'expérience de rédaction à laquelle je me suis livré dans le second volet de cette thèse m'a permis de mettre à l'épreuve la théorie sur le monologue intérieur que j'ai proposée dans le premier volet. Il apparaît, au terme de cette réflexion critique,

que les théories abordées ont permis d'écrire un récit qui correspond au critère du genre étudié. Les théories produisent parfois des apories, mais l'écrivain qui réfléchit aux façons d'améliorer sa création peut trouver des procédés pour surmonter les impasses que l'abstraction amène en contextualisant les problèmes. Ainsi, les philosophes comme Deleuze et Ricœur m'ont aidé à réfléchir aux thèmes et aux procédés, les questions narratologiques de Baroni m'ont permis d'organiser le récit pour entretenir une certaine tension narrative. Les observations de Humphrey et de Cohn ont, chacune à leur manière, poussé mon travail dans une direction qui ne peut qu'avoir amélioré le produit final.

CONCLUSION

À l'instar de Paul Ricœur à la fin de *Temps et récit*, je dirais que « les conclusions que je propose de tirer au terme de notre long parcours ne se bornent pas à rassembler les résultats atteints; elles ont en outre l'ambition d'explorer les limites que rencontre notre entreprise »³⁷⁰. Je reviendrai donc, dans un premier temps, sur le volet recherche, mais en tentant de ne pas simplement répéter les informations déjà présentées. Je verrai s'il est possible de les enrichir par la perspective globale qu'offre une rétrospective sur les contenus ainsi que par une ouverture sur certaines questions que le développement n'aurait pas eu le loisir de développer. Dans un second temps, cette conclusion sera en fait le moment pour tirer des enseignements en lien avec l'expérience éminemment subjective et personnelle qu'est la recherche-crédation. Je reviendrai sur le projet de création en abordant la dimension thématique, qui a été très peu traitée jusqu'ici. Je proposerai ensuite, dans ma réflexion sur le troisième volet, de réfléchir aux différentes formes que pourrait prendre l'autocritique finale de la thèse en recherche-crédation.

Le sujet de ma thèse est le monologue intérieur. La partie recherche du développement s'est donc restreinte à la question de ce genre littéraire, à sa forme et aux thématiques qu'il explore. Mais avant d'aborder ces sujets, il a fallu commencer par déterminer le sens de l'expression elle-même. Pour éviter d'enfermer la recherche dans des limites trop étroites et dans un carcan prédéfini, j'ai choisi de revenir à l'usage populaire et naturel de l'expression *monologue intérieur*, malgré les problèmes et les contresens qu'il présente.

³⁷⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 435.

Dans cette conclusion, j'ai maintenant le loisir de revenir sur cette expression et de la critiquer. Il semble en effet qu'elle reflète assez mal ce qu'elle désigne. Le genre, tel qu'on l'a vu, se caractérise par une structure narrative qui reproduit les mouvements de la pensée. Et cette pensée contient des mots, des phrases, un discours intérieur, mais également des images condensées, des affects, des sensations, etc. Au terme de la thèse, serait-il possible de proposer une alternative à *monologue intérieur*? Oui et non. D'une part, comme je l'ai dit dans le chapitre premier, il serait illusoire de chercher à remplacer la terminologie existante, puisque l'usage en est déjà bien établi. Mais d'autre part, on peut toujours proposer des néologismes plus adaptés à l'objet et raffiner le vocabulaire.

Ce qu'on entend par monologue intérieur, je propose donc de l'appeler « noonarration ». L'idée de ce terme me vient des cours de Gilles Deleuze sur le cinéma. Deleuze y explique que le montage cinématographique « définit une espèce de matière noétique, une espèce de chaos noétique, *noétique* signifiant ici uniquement : ce qui sollicite la pensée, ce qui s'adresse à la pensée; un objet qui s'adresse à la pensée »³⁷¹. Le montage cinématographique, selon Deleuze, arrive à montrer cette matière noétique. Et selon moi, la prose narrative y parvient également. Ainsi, une narration littéraire qui se donne comme principal objet la matière noétique et non la quête extérieure poursuivie par les personnages pourrait être qualifiée de *noonarration*³⁷². Il aurait été trop tôt pour proposer ce mot monstrueux dans les premières pages de la thèse, puisque cela serait revenu à poser la conclusion de la recherche avant même de la commencer. Aussi, les bénéfices qu'aurait apportés cette nouvelle terminologie ne semblaient pas compenser ses inconvénients.

³⁷¹ Gilles Deleuze, « Cinéma et pensée », cours du 6 novembre 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=365>.

³⁷² J'ai forgé ce terme en m'inspirant de la noosphère (sphère de la pensée) de Teilhard de Chardin.

En outre, pour démêler la situation inextricable dans laquelle se trouvait l'appareil critique entourant le monologue intérieur, j'ai dû revenir à la notion même de genre littéraire. Ses multiples sens, les différentes logiques qui se cachent derrière la notion de genre littéraire et que Jean-Marie Schaeffer a explicitées, sont la source de la confusion autour du corpus représentant le monologue intérieur. La polysémie générique explique l'opposition, notamment, entre les conclusions de Dorrit Cohn et celle de Robert Humphrey quant au monologue intérieur.

Dorrit Cohn, issue de la tradition germanophone, s'intéresse particulièrement au style, à la syntaxe et à la grammaire des œuvres. L'utilité indéniable de cette approche est apparue au moment de la réécriture de certains passages du texte de création. Mais l'objectif de classification générale des œuvres à travers leurs traits stylistiques mène inévitablement à des apories et à des alternatives indécidables. La mise à l'épreuve des théories dans la pratique, qui était un des objectifs de cette thèse en création, a fait ressortir que les concepts que Cohn propose ne peuvent être appliqués que dans le cadre d'une problématique concrète et circonscrite. Ainsi, il ne s'agit pas de remettre en question la pertinence et la valeur des observations que Cohn fait dans son livre, mais plutôt de réévaluer la visée classificatoire de *La transparence intérieure*.

Pour ce qui est de Robert Humphrey, sa conception du monologue intérieur rejoint la mienne. Il a défini clairement les problèmes auxquels l'auteur est confronté dans l'écriture d'un monologue intérieur et les moyens qu'il peut prendre pour les traiter. Ses conclusions inductives concernant le domaine d'expériences auquel s'intéresse ce genre s'arriment aux réflexions de Paul Ricœur sur Virginia Woolf et sur Marcel Proust. Ses observations sur la structure de ce qu'il appelle le « flot » recourent les thèses de Gilles Deleuze sur l'image de la pensée. Bref, les idées de Humphrey sur le monologue intérieur semblent toujours exactes

et utiles pour entreprendre une recherche sur les romans du monologue intérieur. Pourtant, *Stream Of Consciousness In the Modern Novel* n'a ni le rayonnement ni la reconnaissance dont jouit *La transparence intérieure*, ce qui indique que l'approche normative des genres, bien qu'elle soit la plus utile pour l'écrivain, suscite peu l'intérêt des universitaires.

Puisque le volet recherche menait à la composition d'un texte de création, l'approche générique qui convenait le mieux à notre travail était celle que Schaeffer appelle l'approche normative, qui détermine les thèmes et les procédés typiques à un genre en s'appuyant sur l'effet qu'il produit³⁷³.

Comme il en a été question dans l'introduction, la recherche théorique sur le monologue intérieur a grandement été influencée par ma sensibilité littéraire et, plus spécifiquement, par ma passion pour *La route des Flandres*. Je me sens libre de l'écrire dans cette conclusion, parce qu'il s'agit d'une thèse en recherche-crédation, ce qui implique habituellement une certaine dose de subjectivité. Pourtant, l'influence des goûts personnels est inévitable même dans une thèse traditionnelle exclusivement théorique. Sauf qu'elle n'est que rarement avouée. Il serait plus honnête d'assumer la part importante de subjectivité dans la recherche littéraire. En effet, si le biologiste veut étudier la réaction de tel organisme dans tel milieu, son intention peut avoir été suscitée par ses penchants personnels. Mais cela n'influencera pas le résultat de sa recherche. Toutefois, si un étudiant en lettres aborde une problématique littéraire, son bagage personnel n'est pas uniquement l'élément déclencheur de sa démarche, il est également la boussole qui le guide tout au long de sa réflexion théorique.

³⁷³ Je tiens à souligner encore une fois ici que l'importance de la recherche sur les genres littéraires n'est malheureusement pas reconnue dans la formation offerte par les départements de lettres. L'offre de cours au premier cycle s'intéresse principalement aux différentes approches critiques (linguistique, psychanalytique, sociologique, etc.) ou aux différentes époques (Moyen Âge, XX^e siècle, etc.). Pourtant, la littérature vivante se nourrit d'une réflexion sur les genres. Évidemment, le problème est systémique, car c'est à travers la formation, à travers l'offre de colloques et les publications universitaires que se développe la culture scientifique. Le changement de paradigme que j'appelle de mes vœux est donc peu probable.

Par exemple, il est possible d'imaginer et de croire que Dorrit Cohn ait conçu son classement des modes d'expression de la vie psychique dans *La transparence intérieure* avec comme objectif premier de justifier et d'expliquer l'intérêt personnel qu'elle portait à la section « Pénélope » d'*Ulysse*. Elle en fait rapidement mention dans l'avant-propos, mais dans des termes assez généraux et elle ne revient pas sur le sujet dans tout le développement. Pourtant, plusieurs des contresens que l'on peut trouver dans l'argumentation de *La transparence intérieure*, dont Genette fait mention dans *Nouveau discours du récit*, s'expliquent parfaitement si on suppose chez Cohn ces motivations secrètes. Ce que *La transparence intérieure* aurait perdu en lustre scientifique, elle l'aurait gagné en probité intellectuelle et en caractère.

Si mes goûts littéraires avaient été différents, la logique générique que j'ai privilégiée aurait également été altérée. La théorie du monologue intérieur que j'ai présentée dans le chapitre II de la première partie de la thèse visait à rassembler les romans pour lesquels j'éprouve un intérêt. J'avais comme intention initiale de loger à la même enseigne *La route des Flandres* et *Putain*, comme les deux foyers d'une ellipse. Puis les autres auteurs ont été convoqués afin de donner forme à une théorie digne de ce nom. L'ordre dans lequel les œuvres ont été présentées dans le chapitre théorique a été déterminé par les contraintes logiques dans l'exposition des concepts.

Le premier auteur que j'ai abordé est Édouard Dujardin, à qui l'on accorde généralement peu de respect et que, en caricaturant à peine, la plupart des critiques traitent comme un sot qui aurait fait quelque chose par accident, sans même s'en rendre compte, avant qu'un génie (Joyce) l'ait rencontré et s'en soit légèrement inspiré pour accomplir une grande œuvre. *Les lauriers sont coupés* est pourtant un roman qui reste, encore en 2018, surprenant par son style et intéressant sur le plan de la construction des personnages. Enfin, l'essai sur le

monologue intérieur, publié en 1931, apporte plusieurs éléments utiles pour comprendre ce qui caractérise le genre. Les effets propres au genre qu'on peut y remarquer concernent, entre autres, l'incomplétude de l'action des personnages, la confusion induite par la narration, l'aspect onirique du récit, le rapport mystique qui se fait sentir entre les personnages et le cosmos et, finalement, une temporalité élastique et non chronologique.

La façon la plus claire d'analyser les effets propres au monologue intérieur est de les comparer aux effets produits par les narrations traditionnelles. Ces effets, qu'on pourrait dire normaux, ont été décrits par Raphaël Baroni. Le chercheur suisse établit deux pôles à la tension narrative, soit le pronostic et le diagnostic. En analysant *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, il était possible de voir comment ces deux modalités d'interprétation du récit interagissent dans le monologue intérieur et de montrer de quelle manière les monologues intérieurs se distinguent justement des récits plus conventionnels. Il apparaît que les monologues intérieurs laissent sans réponse plusieurs des questions que le lecteur se pose, tant sur le plan de la séquence actionnelle de l'histoire racontée que sur le plan de l'identification psychologique des personnages. *Le Voyeur* se caractérise principalement par le sentiment d'incomplétude qu'il laisse au lecteur.

Cette impression d'incomplétude du récit, qui participe au plaisir de lecture produit par le monologue intérieur, provient selon moi de ce qu'Alexandre Gefen appelle le scénario moderne de la reconnaissance. Ce scénario serait le signe d'une société en mutation, dans laquelle les repères s'effacent, ce qui rend impossible la reconnaissance, dans tous les sens du terme.

La reconnaissance est un concept central, qui joue un rôle majeur dans la fiction, et ce, depuis l'Antiquité. La reconnaissance se retrouve également dans les questions épistémologiques concernant le travail de la pensée, comme Henri Bergson et Gilles Deleuze

l'ont montré. Elle se retrouve aussi dans les questions éthiques concernant l'identité personnelle, notamment dans les théories de Paul Ricœur au sujet de l'ipséité. Bref, la reconnaissance, ou plutôt le fait qu'elle soit devenue impraticable aujourd'hui, explique à la fois les procédés, les thèmes et le genre de conclusion qui se retrouvent dans le monologue intérieur.

La reconnaissance qui, chez Aristote, produisait le dénouement est maintenant privée de fin, dans les deux sens du terme. Ce traitement nouveau de la reconnaissance modifie profondément le roman. Premièrement, on assiste à une esthétisation de la spéculation. En s'appuyant notamment sur l'œuvre de Proust, Deleuze montre comment l'échec de la reconnaissance met en branle la pensée et que cette pensée s'incarne dans un enchaînement de sensations, de souvenirs et de fabulations.

Comme l'explique Bergson, les sens envoient des informations vers le centre du système nerveux. Pendant que les informations traversent le système nerveux, elles sont mises en relation avec des images du passé. Un circuit s'instaure alors entre les sensations et les souvenirs jusqu'à ce que la sensation soit reconnue, après quoi elle peut être redirigée vers les nerfs qui ressortent du système nerveux central. Toutefois, tant que la sensation n'est pas reconnue, elle reste bloquée dans le système nerveux central et si la mémoire s'épuise sans parvenir à reconnaître la sensation, l'imagination se met à produire de nouvelles images, des images inventées, qui peuvent donner un sens à la sensation reçue. Sensation, souvenir, fabulation sont donc les trois moments de la pensée.

Les trois moments de la pensée se retrouvent dans le monologue intérieur et, se substituant à l'action extérieure, font progresser le récit. Ce principe est observable dans *Putain* de Nelly Arcand et dans *La route des Flandres*. On voit donc que la définition traditionnelle

de la narration comme « imitation d'action » ne s'applique pas parfaitement au genre du monologue intérieur.

Paul Ricœur, quant à lui, permet d'aborder le problème de la reconnaissance sous un angle identitaire. « Qui suis-je? », telle pourrait être la question qui résumerait *Soi-même comme un autre*. Comment reconnaître l'ami qui a changé? Et qu'est-ce que ça signifie, ne plus se reconnaître soi-même dans le miroir? C'est le genre de problème que les notions d'identité narrative et d'ipséité viennent éclairer. Selon Ricœur, c'est par l'action que se résout le problème de l'identité. L'action peut être mise en récit, elle contient déjà en germe plusieurs récits, et le récit permet d'identifier les individus ou les groupes ou même les institutions. Toutefois, avec le monologue intérieur, la multiplicité des points de vue ainsi que les alternatives indécidables laissées ouvertes par le récit problématissent la question de l'identité personnelle et de la reconnaissance, de soi et des autres. Si le récit d'action ne permet plus de se reconnaître de l'extérieur, il reste la voie de l'introspection comme outil de reconnaissance. Mais le vrai soi, le soi profond, se dérobe constamment, un peu comme l'intériorité de la pierre qui se retire dans chacune des deux moitiés lorsqu'on brise la pierre en deux pour voir ce qu'il y a à l'intérieur. Le soi profond se retire à mesure qu'on s'analyse. Ce qu'il reste au final, c'est le monde dont la personne fait partie et son pouvoir unique de mettre en relation le quotidien et l'existential.

Comme la reconnaissance n'aboutit jamais complètement dans le monologue intérieur, la fin du récit n'est plus uniquement le moment d'une résolution des questions et des problèmes posés par l'histoire. Elle sert maintenant d'envoi. L'envoi peut renvoyer le lecteur au commencement du texte, l'inviter à une relecture qui lui permettrait d'approfondir le sens du récit. Il peut aussi lui faire traverser le quatrième mur, faire un pont entre les éléments intradiégétiques et les éléments extradiégétiques, pour agir dans le monde réel. Ce dernier type

de conclusion en métalepse se trouve chez Proust (qui est mort d'épuisement), chez Nelly Arcand (qui s'est suicidée) ou chez Vickie Gendreau (qui a écrit alors qu'elle mourait). Il brouille la frontière entre l'art et la vie, et il met en évidence le fait que la création littéraire n'est pas une activité banale. Pour reprendre la distinction entre le niveau existentiel et le niveau de la quotidienneté moyenne, ce que montrent les conclusions en forme de métalepse, c'est que la création littéraire intervient au niveau existentiel, sur le sens de la vie et dans la formation de l'identité personnelle.

Cette recherche aura été bénéfique pour la compréhension du monologue intérieur en tant que genre. L'étude des œuvres ou du moins leur fréquentation sont essentielles à la création artistique. Mais la recherche-crédation diffère de la recherche théorique parce qu'elle allie, comme l'explique Danielle Boutet, deux types de connaissances, une connaissance objective et une connaissance subjective. Pour distinguer ces deux types de connaissances, Boutet revient à la distinction que la langue grecque établit entre γνώσις et ἐπιστήμη :

Les Grecs avaient deux termes distincts pour « connaissance » : γνώσις et ἐπιστήμη. Le premier mot a donné gnose, gnostique [...]. L'autre a donné épistémologie, un terme plus récent (19^e et 20^e s.) désignant l'étude de la connaissance.

Gnosis [...] est un type de connaissance qui s'intensifie et s'approfondit avec l'expérience et la participation entière de notre être. Épistémè, pour sa part, désigne la connaissance acquise par l'étude, la réflexion [...]. On comprend que le premier type de connaissance (gnostique) est intransmissible, alors que le second est tout particulièrement transmissible, justement. C'est la connaissance de type « épistémè » qui est objectifiable et vérifiable, alors que la connaissance gnostique est indissociable, intime et expérimentielle et se présente d'emblée, sous forme intégrale [...].³⁷⁴

Boutet donne un exemple où³⁷⁵ ces deux différents types de connaissances sont clairement opposables : quand quelqu'un se fait demander s'il connaît telle personne, il peut être porté à répondre qu'il sait qui elle est, mais qu'il ne la connaît pas. On peut avoir une certaine *épistémè* sur l'individu, savoir son nom, avoir entendu parler de lui, etc. Mais on connaît quelqu'un par

³⁷⁴ Danielle Boutet, « III : Art , connaissance et transdisciplinarité : quelques idées », *Récits d'artistes*, <<http://recitsdartistes.org/danielle-boutet-art-connaissance-et-transdisciplinarite-quelques-idees/>>.

³⁷⁵ Id., conférence donnée au Goddard College, <https://www.youtube.com/watch?v=SB2gI_Q_FKQ>.

une rencontre directe avec lui, par un contact personnel. Il s'agit d'une *gnosis*. La recherche-création vise à produire une connaissance gnoséologique.

Puis-je dire que je connais le monologue intérieur, dans le sens d'une *gnosis*, après avoir essayé d'en écrire un? Sans doute. Le but du programme de recherche-création à l'Université d'Ottawa, par la place qu'il accorde au volet recherche de la thèse, montre qu'il vise effectivement à vérifier les possibilités offertes par les théories littéraires sur le plan de la composition. Malgré tout, les notions théoriques restent dans le domaine de l' pist m .

La *gnosis* dont parle Boutet est une connaissance que l'artiste acquiert de sa propre pratique. Les programmes de recherche-création à l'université visent à faire évoluer la pratique artistique de l'étudiant. Ils permettent de réfléchir au processus de création. Ce processus, bien sûr, n'est pas uniquement porté par des considérations sur les genres littéraires.

Pourquoi un homicide conjugal?

Dans cette conclusion, je reviendrai donc maintenant sur le volet création de la thèse en réfléchissant au processus d'élaboration thématique. Incidemment, puisque je travaille sur le monologue intérieur, dont l'objet est précisément la pensée (mise en récit), les théories utilisées dans le cadre de mes recherches sur le genre pourront s'appliquer à mon analyse du processus de création.

Il est impossible de ne pas aborder, au moins en conclusion, la question de l'homicide conjugal qui est au centre de mon récit. Philippe tue sa conjointe et prend la route pour cacher la vérité. Pendant qu'il conduit, il repense à ses enfants, à ses parents. Il revoit des scènes de sa vie conjugale. Il se remémore des événements passés concernant la psychiatrie ou la naissance de ses enfants. On comprend que Philippe, dont les parents sont toujours en couple, est issu d'un milieu bourgeois, qu'il a erré pendant quelques années après une adolescence

houleuse, puis qu'il a rencontré Geneviève, issue d'un milieu plus difficile. Tous deux ont rapidement eu des enfants. Le personnage principal veut reproduire son modèle familial : parents unis, maison en banlieue, etc. Geneviève ne partage pas les mêmes valeurs, car elle n'a pas connu le même genre d'enfance et ne conçoit pas l'éducation de la même façon. Les tensions deviennent de plus en plus importantes. Les parents de Philippe offrent à leur fils de garder les enfants pendant deux nuits, entre Noël et le jour de l'An. Philippe et Geneviève vont porter les enfants le 26 décembre et reviennent chez eux pour la nuit. Le lendemain, ils doivent passer une journée dans un spa et se faire masser. Mais une dispute éclate et Philippe tue Geneviève.

Pourquoi est-ce que je raconte cette histoire?

Les théories de Deleuze que j'ai utilisées pour décrire le monologue intérieur décrivent les mécanismes de la pensée et de la création. Donc, il est possible de retenir cette théorie sur la pensée et de m'en servir pour voir comment j'en suis arrivé à ce projet de création.

Deleuze explique que l'imagination commence lorsque la mémoire n'arrive pas à identifier une sensation. Il y a un reste qui traîne et qui dérange. L'imagination tente alors de réorganiser les choses ou d'en produire de nouvelles afin d'intégrer cette sensation qui n'était pas encore dans le domaine du reconnu. C'est le même phénomène qui m'a poussé à imaginer mon récit.

Le meurtre de Marie Trintignant³⁷⁶, en 2003, a été un des modèles de mon scénario. Le discours médiatique entourant ce meurtre s'était rapidement polarisé, les hagiographies de la victime se multipliaient pendant que le meurtrier était démonisé. Cette façon de présenter les faits m'apparaissait cacher plusieurs nuances importantes. Il est extrêmement délicat de

³⁷⁶ Voir <<http://www.leparisien.fr/faits-divers/comment-bertrand-cantat-a-tue-marie-trintignant-29-10-2003-2004502625.php>>

montrer les zones d'ombres des victimes et de mettre en évidence le côté empathique des criminels. La première chose à faire à la suite d'un meurtre est de rétablir la justice, de punir le coupable et d'aider la victime. Mais quelqu'un qui cherche à comprendre ce qui s'est passé a l'impression que quelque chose ne fonctionne pas dans le discours officiel. Il y avait donc dans cette histoire un élément que la doxa ne me permettait pas de saisir.

Les cas plus récents, au Québec, de Nicholas Fontanelli³⁷⁷ et d'Hugo Fredette³⁷⁸, sont deux exemples d'homicide conjugal où les présumés meurtriers semblaient être des pères de famille très présents. Avec l'évolution de la société, les hommes participent davantage à la vie de famille et sont plus vulnérables sur le plan financier, ce qui transforme les sources de conflits conjugaux. Les motifs pour passer à l'acte ont donc changé. Bien que les romans mettant en scène des homicides conjugaux soient nombreux, les motifs qui y sont présentés tournent généralement autour de l'adultère ou de la jalousie. Comme aucun discours ni aucune histoire n'exprimait l'impression que me laissaient ces tragédies humaines, j'ai senti le besoin d'en produire un.

Quel message est-ce que mon récit cherche à véhiculer? À quoi ressemble son auteur implicite? L'auteur implicite, comme le disait Wayne Booth, se caractérise sur le plan axiologique. Pour exprimer la vision du monde qui m'a amené à composer mon texte de création, je vais raconter une expérience marquante que j'ai vécue en visitant sur le territoire polonais le camp allemand d'Auschwitz. J'avais pris un autobus qui transportait les touristes entre le site principal à Oswietzem et le site de Birkenau à quelques kilomètres de là. Dans cet

³⁷⁷ Accusé d'avoir assassiné et démembré sa fiancée, Samantha Higgins, en juillet 2015 Voir <<https://www.journaldemontreal.com/2015/08/17/meurtre-de-samatha-higgins--emotion-palpable-a-laudience-de-nick-fontanelli>>.

³⁷⁸ Accusé du meurtre de sa conjointe, Véronique Barbe, en septembre 2017. Voir <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1056525/ugo-fredette-accuse-du-meurtre-de-sa-conjointe>>.

autobus, je me suis aperçu qu'autour de moi, tous les passagers parlaient allemand. Il s'agissait des élèves d'une école secondaire de Munich en voyage scolaire. En parlant avec eux, j'ai eu l'impression que leur compréhension de l'horreur qui s'était déroulée ici avait un caractère différent de la compréhension qu'en avaient les autres touristes. Les Allemands que j'ai rencontrés ce jour-là m'ont amené à réaliser que l'être humain moyen peut facilement devenir un monstre. Il n'a pas à être différent à l'origine : il peut avoir des sentiments empathiques et des valeurs humanitaires, mais devenir très rapidement un être sanguinaire.

Bref, mon impression devant les cas d'homicide-suicide ou d'homicide conjugal me laissent perplexe. J'avais l'impression que les assassins pouvaient avoir une dimension humaine qu'on leur refuse dans les médias. Cette croyance que même les pires êtres humains peuvent encore avoir une part d'humanité m'a poussé à écrire. Car cette humanité, je n'arrivais pas à l'expliquer rationnellement, mais je la sentais malgré moi.

S'il a été question d'hôpitaux et de pornographie, c'est qu'il me semble que ces deux réalités font planer de graves dangers sur notre société. D'une part, un vieux docteur, professeur à la faculté de médecine, souffre d'un diabète de type II. Il vérifie son taux de glycémie, puis s'injecte de l'insuline dans la cuisse avant de boire ses deux martinis. Cette anecdote est une synecdoque. Le vieux docteur incarne la façon dont les hôpitaux gèrent la santé des gens. On connaît l'antipathie de Molière pour les médecins, pour leur arrogance et leur incompetence. Il me semble que c'est là un des sujets sur lesquels l'auteur reste particulièrement contemporain. D'autre part, alors qu'on met en garde la population contre la malbouffe, contre la cigarette et contre le jeu compulsif, personne n'aborde le problème de la pornographie dans la société. À ce que je sache, aucune campagne de sensibilisation n'a été lancée. Quelques timides études sondent le comportement des adolescents à ce sujet, mais l'intérêt qu'on porte à la question est loin d'être proportionnel à l'importance de la situation.

J'ai le sentiment que le fait d'exposer fréquemment les gens à ce type d'images fortes aura nécessairement des conséquences désastreuses sur la santé publique. Il s'agit encore là de thèmes que la doxa ne prend pas en charge, sur lesquels il est donc délicat de discourir et qui ressortent donc dans les créations littéraires parce qu'ils ne peuvent pas s'exprimer autrement. Puisque le soi profond est intimement relié au monde qui l'entoure, il est normal que les problèmes de société jouent un rôle dans les questions identitaires individuelles.

Comment aborder la création à l'université?

Le troisième volet de la thèse sert à montrer l'usage qui a été fait des théories de la première partie. J'ai pu y confirmer mes hypothèses de départ. Effectivement, j'avais déterminé dans la première partie que l'approche générique normative était la mieux adaptée à la production littéraire. Donc, en suivant cette méthode, j'ai pu utiliser, dans mon travail de création, la presque totalité des concepts théoriques que j'avais abordés dans la recherche.

Cette dernière partie visait à aider le lecteur à établir des liens entre la recherche et la création. Elle donnait l'occasion de réfléchir au processus de création, aux décisions qui ont été prises et à la façon dont le texte s'est construit. Le but de ma recherche étant plutôt formel, les questions auxquelles j'ai été confronté restaient passablement techniques : Comment la fin justifie-t-elle les moyens? Comment concilier les méandres de la pensée et le fil conducteur du récit? Comment organiser le récit sous forme de boucle? Comment corriger les temps de verbe? Etc. Mais est-ce la seule façon d'aborder la création à l'université?

En guise d'ouverture, je réfléchirai à quelques-unes des formes que pourrait prendre le volet autocritique d'une thèse en recherche-crédation, afin de justifier la démarche que j'ai adoptée dans cette thèse et d'explorer d'autres possibilités.

Dans *Processus Agora*, Jean-Simon Desrochers livre un aperçu des tendances contemporaines dans l'enseignement de la création. Il polarise ces tendances selon deux concepts, celui de la « *création littéraire* » et celui du « *creative writing* ».

L'approche du type *création littéraire* met l'accent sur la vision artistique qui soutend les projets de création :

Dans l'enseignement de la *création littéraire*, la production d'une œuvre probante ou la maîtrise d'une forme n'est pas l'objet valorisé en priorité : l'étudiant doit développer sa spéculation subjective, [...] prendre conscience de son rapport à la pensée du texte pour éventuellement inclure son rapport à la forme dans cet exercice de réflexion.³⁷⁹

Dans cette approche, le volet autocritique de la thèse prend donc naturellement la forme d'une réflexion introspective et diariste. Boutet, qui défend ce type de démarche autoréflexive, décrit ce à quoi peut ressembler le volet autocritique de la thèse en recherche-crédation :

Le rapport de recherche-crédation (mémoire, thèse ou article) sera rédigé à la première personne dans la voix inimitable et le style singulier de son auteur, celui-ci déployant même des qualités littéraires et philosophiques. Idéalement, c'est une œuvre au deuxième degré, une « métacœuvre », disons, qui, par sa dimension réflexive, dépasse l'œuvre ou les œuvres sur lesquelles elle porte. Comme le processus de recherche a été conçu comme un chemin de révélation et de réalisation, sa présentation se fera, en partie du moins, sous forme narrative, comme un récit de voyage. Qui plus est – et c'est peut-être ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus intéressant –, un voyage dont le récit lui-même est partie intégrante, dans la mesure où l'expérience même de sa rédaction apporte des éclairages nouveaux, tant sur la création examinée que sur l'intériorité de l'artiste-chercheur. C'est l'expérience d'un agrandissement intérieur, d'un éclaircissement en soi lorsque, soudain, quelque chose fait sens dans notre esprit. Cette expérience sera probablement intellectuelle en premier lieu, mais elle aura aussi des réverbérations émotionnelles, existentielles et praxéologiques.³⁸⁰

Dans l'approche de type *création littéraire*, le texte qui accompagne l'œuvre devient plus important que l'œuvre elle-même. C'est lui qui est le centre d'intérêt de la thèse. L'objectif du volet critique dans une thèse en création littéraire est donc de retracer le travail intérieur qui se passe pendant l'écriture. Le but est de raffiner son intention. Le texte critique prendra une « forme narrative » et aura des « réverbérations » « praxéologiques ».

³⁷⁹ Jean-Simon Desrochers, *op. cit.*, p. 108.

³⁸⁰ Danielle Boutet, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, p. 301-302, <<https://www.erudit.org/fr/revues/approchesind/2018-v5-n1-approchesind03621/1045161ar/>>.

Puisque la recherche-création vise à développer des connaissances poétiques gnos ologiques, c'est-à-dire des connaissances sur le processus de création qui ne peuvent s'acquérir que dans l'expérience en première personne, il semble que la réflexivité prônée dans l'approche de type *création littéraire* est un aspect essentiel de la démarche. Pour ma part, cet aspect de la recherche-création s'est principalement exprimé dans l'introduction et dans la conclusion de la thèse.

Malheureusement, le problème avec l'approche de la création littéraire, en plus du « flou conceptuel et m thodologique³⁸¹ » qui la caractérise, c'est l'objectif de croissance personnelle qu'elle effleure constamment. Si l'enseignement de la création littéraire a pour principal objectif la croissance personnelle, a-t-elle vraiment sa place au troisième cycle   l'université? Les programmes de doctorat ne sont pas des psychothérapies. Dans le cas contraire, la validité des diplômes et l'attribution des fonds alloués par les différentes instances qui subventionnent la formation supérieure s'en trouveraient questionnées.

  l'opposé, le *creative writing*, qui est principalement répandu dans le monde anglo-saxon, laisse de côté l'intention artistique pour se focaliser uniquement sur les techniques d'écriture :

Si l'enseignement de la *création littéraire* s'attarde aux questions d'approches pour éviter les a priori techniques relatifs au style et à la forme, l'enseignement du *creative writing* ne favorise pratiquement que ces facettes.   l'opposé du flou conceptuel et méthodologique caractérisant l'enseignement de la *création littéraire*, l'enseignement du style et de la forme compositionnelle s'ancre dans une tradition vieille de plus de vingt-cinq siècles. Les écoles de *creative writing* forment, en quelque sorte, des incarnations contemporaines des écoles de rhétorique et d'art oratoire de l'Antiquité. Un peu comme au temps des enseignements privés dispensés par les sophistes présocratiques tant décriés par Platon, les professeurs de *creative writing* centrent leur enseignement sur la forme, le rythme, l'art de la formule, la maîtrise de la prosodie, de la mise en intrigue et des éléments propres à la construction narrative avec l'objectif de produire des textes littéraires *convaincants* ou *efficaces*.   partir de ces éléments aussi variés que multiples, les professeurs de *creative writing* forment des systèmes subjectifs, généralement issus de leurs pratiques littéraires personnelles, afin d'enseigner *leur mode* de créativité, leur version du *comment écrire avec efficacité*.³⁸²

³⁸¹ Jean-Simon Desrochers, *op. cit.*, p. 110.

³⁸² *Ibid*,

Il semble que l'approche adoptée dans ma thèse relève donc du *creative writing*. En effet, la *Poétique* d'Aristote, sur laquelle je m'appuie, date de vingt-cinq siècles. L'attitude normative de la première partie m'amenait à énoncer une série de moyens à utiliser pour produire un monologue intérieur, moyens que je devais appliquer dans un projet d'écriture. Ce qui distingue ce travail d'un atelier privé de *creative writing* ou d'un cours de premier cycle, c'est que les techniques proposées découlent d'une recherche personnelle. Il s'agirait néanmoins, dans le volet critique, d'évaluer le texte de création à la lumière des théories de la première partie afin d'évaluer l'efficacité des outils proposés.

Toutefois, selon Desroches, la pertinence de ce genre d'approche est limitée dans le contexte socio-économique canadien-français, puisque le marché du livre ne suffit pas à faire vivre les auteurs :

Si une telle pratique d'enseignement est normalisée aux États-Unis, pays où un auteur parvient à vivre de ses droits d'auteur même en produisant une œuvre se voulant marginale, préconiser l'enseignement de telles méthodes formelles dans un espace culturel peinant à supporter économiquement ses écrivains semble offrir peu d'intérêt. À ce titre, le Québec, où la grande majorité des auteurs peuvent à peine se hisser au-dessus du seuil de la pauvreté, cette recherche d'efficacité semblerait vaine. La mise en valeur officielle de démarches particularisées et de réflexions fondées sur un rapport à la *création littéraire* découle assurément de cette situation particulière.³⁸³ (Desrochers p.110-111)

Contrairement à nos voisins du sud qui peuvent vivre de leur plume même si leur public cible est très étroit, la littérature francophone n'offre pas ce type de possibilité aux aspirants auteurs : « En 2008, seulement 13 % des écrivains québécois tiraient des revenus annuels de plus 20 000 \$ de leur création littéraire.³⁸⁴ » C'est pourquoi les universités et les organismes subventionnaires comme le Conseil des arts encouragent plutôt les démarches centrées sur l'intention artistique.

³⁸³ *Ibid*, p. 110-111.

³⁸⁴ *Ibid*, p. 111.

D'une part, donc, l'approche de la *création littéraire*, qui prône un volet critique sous la forme d'un récit très intimiste, s'attaque frontalement à la question de la poétique, qui me semble importante dans la recherche-crédation. Toutefois, cette approche souffre d'un certain « flou conceptuel ». D'autre part, l'approche de type *creative writing* propose des méthodes précises et des objectifs clairs. Elle permet de produire un texte de création autonome. Malheureusement, cette approche est moins adaptée à notre situation socioculturelle et laisse de côté un champ d'investigation qui donne sa pertinence à la recherche-crédation, c'est-à-dire l'analyse et la compréhension du processus créateur.

C'est pourquoi j'ai tenté d'emprunter une troisième voie, la génétique textuelle qui, comme le dit Guillaume Bellon, « peut renseigner sur les mécanismes profonds en jeu au moment du geste de scription »³⁸⁵. La génétique textuelle s'intéresse à l'avant-texte, c'est-à-dire à « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les “variantes”, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui »³⁸⁶. Évidemment, la pièce centrale de l'avant-texte de mon récit est le volet recherche de la thèse. Mais je me suis aussi intéressé aux documents administratifs, comme la lettre d'intention et le projet de thèse, afin de retracer l'évolution du projet, de l'origine au résultat final.

Contrairement au généticien qui travaille sur les brouillons de Flaubert ou de Proust, le type de génétique auquel je me suis livré s'est fait « en première personne »³⁸⁷. Ainsi, les irritants habituels de la critique génétique, comme les spéculations sur l'ordre chronologique

³⁸⁵ Guillaume Bellon, « L'exigence de l'événement : critique génétique et études littéraires », *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*, Olga Anokhina et Sabine Pétillon (dir.), Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Imec, coll. « Inventaires », 2009, <<http://www.fabula.org/revue/document5249.php>>.

³⁸⁶ Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

³⁸⁷ Danielle Boutet, *loc. cit.*, p. 291.

des brouillons ou sur l'intention qui se cache derrière le choix entre telle et telle variante, ont été remplacés par une réflexion personnelle sur les problèmes rencontrés au cours de la rédaction et sur les solutions qui ont été trouvées. C'est de cette façon que s'insérait dans mon autocritique une analyse qui se rapproche de ce que préconise Boutet.

Cette rétrospective sur mon travail de création permet de prendre conscience de mes méthodes de travail. Le cadre institutionnel dans lequel se déroule l'écriture d'une thèse en création littéraire oblige l'étudiant à élaborer un programme d'écriture et à l'appliquer dans la mesure du possible. Les étapes qui jalonnent le parcours scolaire (admission au programme, demande de bourse, examen de synthèse, etc.) obligent à définir clairement le projet. Ce type de démarche s'insère dans ce que Almuth Grésillon appelle « l'écriture à programme ». En effet, Grésillon distingue et oppose deux manières d'écrire :

il existe deux grandes modes dans les manières d'écrire : *l'écriture à programme* et *l'écriture à processus*. Le premier est attesté chez des auteurs dont la rédaction correspond à la réalisation d'un programme préétabli; Zola en est un exemple type. Le second est représenté par des auteurs qui ne savent rien pour ainsi dire avant de se jeter dans l'aventure de la scription, toute l'invention est dans la main qui court sur le papier; Proust en est un exemple type.³⁸⁸

Donc, les programmes de recherche-crédation imposent un mode d'écriture programmatique. Pourtant, la majorité des écrivains d'aujourd'hui tendent à privilégier l'écriture à processus au détriment de l'écriture à programme :

N'y a-t-il pas une tendance contemporaine à refuser le carcan du plan, en tout cas du plan comme programme précédant l'acte d'écriture? N'y perçoit-on pas les lointains indices de la découverte de l'inconscient, de l'écriture automatique, de la « pensée sauvage » et autres « rhizomes »?³⁸⁹

Il est vrai que le mode d'écriture qui correspond à la manière dont j'ai écrit mon récit est le mode procédural, plus ouvert aux digressions, et moins attaché à décrire une suite événementielle. Dans la recherche-crédation, il y a donc une tension, que j'ai exprimée dans le

³⁸⁸ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 124.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 126.

volet critique, entre les programmes et les processus. Le chemin qui va de l'idée initiale au texte final est donc rempli de boucles et de piétinements.

C'est sur une citation de Claude Simon que j'aimerais terminer cette conclusion. Dans son *Discours de Stockholm*, à l'aide de l'image d'un voyageur égaré dans une contrée inconnue, il décrit ainsi le travail de l'écrivain :

Le chemin suivi sera [...] frayé à grand-peine par un explorateur dans une contrée inconnue (s'égarant, revenant, sur ses pas, guidé, — ou trompé — par la ressemblance de certains lieux pourtant différents ou, au contraire, les différents aspects du même lieu) [...]. L'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart — et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants.³⁹⁰

³⁹⁰ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

LA BIBLE, « Proverbes 28-1 », <<https://www.levangile.com/Bible-TOB-20-28-7-complet-Contexte-oui.htm>>.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Louis Conard, 1936, t. X.

BECKETT, Samuel *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF-Flammarion, 1999.

DICKER, Joël, *La vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, de Fallois, 2012.

DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931.

—, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, Rome, Bulzoni Editore, 1977.

FAULKNER, William, *Le bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, 1947.

GARCHINE, Vsevolod Mikhaïlovitch, « Quatre jours », *Mercure de France*, vol. 48, octobre-décembre 1903, p. 394-412.

GENDREAU, Vickie, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

JOYCE, James, *Ulysse*, Paris, Le livre de poche, 1968.

PROUST, Marcel, « Le temps retrouvé », dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1989, p. 275-625.

—, « Du côté de chez Swann », dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1987, p. 3-420.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

—, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

SCHREBER, Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

SIMON, Claude, « La Fiction mot à mot », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2006, p. 1184-1202.

—, « Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach, 1987, <<http://christinegenin.fr/blog/2011/05/attaques-et-stimuli-1987/>>.

—, *Discours de Stockholm*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/simon/25233-claude-simon-nobel-lecture-1985/>>.

—, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1960.

Textes théoriques et critiques

ARISTOTE, *Poétique*,

<[https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_\(trad._Ruelle\)/Chapitre_4](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_(trad._Ruelle)/Chapitre_4)>

et <[https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_\(trad._Ruelle\)/Chapitre_11](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9tique_(trad._Ruelle)/Chapitre_11)>.

<<http://associationclaudesimon.org/lecteurs/la-premiere-fois-ou-pas/article/bernard-bruges-renard>>.

BALAT, Michel, *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2001.

BARONI, Raphaël, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », *Questions de communication*, n°30, 2016, p. 219-238.

—, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

—, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n° 127, septembre 2002, p. 105-127.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue* (1984), Paris, Seuil, coll. « Points ». p. 61-67.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

BELLON, Guillaume, « L'exigence de l'événement : critique génétique et études littéraires », *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*, Olga Anokhina et Sabine Pétilion (dir.), Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Imec, coll. « Inventaires », 2009, <<http://www.fabula.org/revue/document5249.php>>.

BENJAMIN, Walter, *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1971.

BERGSON, Henri, « Le souvenir du présent ou la fausse reconnaissance » [*Revue philosophique*, décembre 1908], Paris, PUF, 2012.

—, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, [1896] 2013.

BOURGET, Paul, *Cosmopolis*, Paris, A. Lemerre, 1894.

BOUTET, Danielle, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, hiver 2018, p. 289-310, <<https://www.erudit.org/fr/revues/approchesind/2018-v5-n1-approchesind03621/1045161ar/>>.

— « III : Art , connaissance et transdisciplinarité : quelques idées », *Récits d'artistes*, <<http://recitsdartistes.org/danielle-boutet-art-connaissance-et-transdisciplinarite-quelques-idees/>>.

— conférence donnée au Goddard College, <https://www.youtube.com/watch?v=SB2gI_Q_FKQ>.

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University de Chicago, 1961.

BOUVERESSE, Jacques, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2017.

- BRUGES-RENARD, Bernard, « Passion Claude Simon », Association des lecteurs de Claude Simon, <<http://associationclaudesimon.org/lecteurs/la-premiere-fois-ou-pas/article/bernard-bruges-renard>>.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COMPAGNON, Antoine, « Introduction : mort et résurrection de l'auteur », *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>>.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper Perennial, 1991.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Le Tissu de mémoire », dans Claude Simon, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982, p. 299-316.
- DELEUZE, Gilles, *Vérité et temps*, cours du 27 mars 1984 à l'Université de Vincennes sur le cinéma, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=341>.
- , *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- , « Cinéma et pensée », cours du 30 octobre 1984, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4> et <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7>.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1968.
- , *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.
- DÉSILETS, Geneviève, *Le monologue remémoratif au sein du nouveau roman français : du discours à la perception*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2004, <<http://depot-e.uqtr.ca/1641/>>.
- DESROCHERS, Jean-Simon, *Processus agora. Approche bioculturelle des théories de la création littéraire*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015.
- DUBOIS, Jacques, « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman », dans John H. Matthews, *Un Nouveau Roman ? Recherches et tradition (La critique étrangère)*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », n° 94-99, 1964, p. 17-29.
- MAK, Dimitri P. Douridine, *Mulholland Drive de A à Y... : À propos du film de David Lynch*, Overijse, Éditions des 3 Hibouks, 2014.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, « Monologue intérieur », <<https://www.britannica.com/art/interior-monologue>>.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, « Monologue intérieur », <<https://www.universalis.fr/classification/litteratures/genres-litteraires/roman/>>.
- FURLEY, William D., « Aspects of Recognition in Perikeiromene and Other Plays », dans Alan H. Sommerstein (dir.), *Menander in contexts*, New York, Routledge, 2014, p. 106-115.
- GEFEN, Alexandre, « Scénarios de la reconnaissance », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 14, 2014, p. 71-80.

- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Figure I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- HARRISON, Robert, « Christy Wampole on the Nouveau Roman », dans *Entitled Opinions*, 22 février 2011, <<https://entitledopinions.stanford.edu/christy-wampole-nouveau-roman>>.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- KINDT, Tom, « “L’auteur implicite”. Remarques à propos de l’évolution de la critique d’une notion entre narratologie et théorie de l’interprétation », *Vox-poetica*, décembre 2007, <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>>.
- LLÉRES, Stéphane, « Autrui et l’image de la pensée chez Deleuze », *Multitudes*, n° 25, 2006, p. 199-210, <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-2-page-199.htm>>.
- MARQUIS, André, « Fragments d’un art directif », Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota bene, 2001.
- PAUL, Jean-Nicolas, *La rupture du schème sensori-moteur dans La route des Flandres de Claude Simon*, Université du Québec à Montréal, 2010, <<https://archipel.uqam.ca/3940/1/M11909.pdf>>.
- PASSERON, René, *André Masson et les puissances du signe*, Paris, Denoël, 1975.
- PEIRCE, Charles Sander, *The Fixation of Belief*, 1877, <<http://www.peirce.org/writings/p107.html>>.
- , « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu », *Revue philosophique de Louvain*, 4^e série, t. 79, n° 43, 1981, p. 331-332, <https://www.persee.fr/docAsPDF/phlou_0035-3841_1981_num_79_43_6147.pdf>.
- REVAZ, Françoise, *Les textes d’action*, Metz, Centre d’études linguistiques des textes et des discours, 1997.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 1990.
- , *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, coll. « Point », 1983-1985.
- ROZIER, Emmanuelle, « John Dewey, une pédagogie de l’expérience », *La lettre de l’enfance et de l’adolescence*, 2010, n° 80-81, p. 23-30.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- STERNBERG, Meir, « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, automne 1992, p. 463-541.

- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Tripes », <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tripes>>.
- TUMANOV, Vladimir, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète, La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997.
- , *Jules Romains et les écritures de la simultanéité (Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- WIKIPÉDIA, « Anagnorisis », <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Anagnorisis>>.
- , « Histoire de la chirurgie », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_chirurgie>.
- WIKITIONNAIRE, « Anaplodiplose », <<https://fr.wiktionary.org/wiki/anaplodiplose>>.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.
- ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2008.
- ZOURABICHVILI, François, « Le Soi, épreuve et témoignage », *Rue Descartes*, n° 43, 2004, p. 120-127, <<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-1-page-120.htm>>.

TABLE DES MATIERES

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Pourquoi le doctorat en création littéraire ?	1
Pourquoi le monologue intérieur?	9
La langue naturelle	14
Première partie : Le monologue intérieur – Approches théoriques	18
Chapitre premier : bilan théorique	19
Technique narrative et genre littéraire	19
De multiples corpus	23
La langue naturelle	26
Le <i>stream of consciousness</i>	29
Qu'est-ce qu'un genre littéraire?	33
Finalités et normes	35
Monologue autonome et linguistique	38
Aspects esthétiques et psychologiques	46
Le monologue intérieur selon nous	57
Chapitre 2 : Pistes théoriques	63
Les finalités selon Dujardin	63
L'incomplétude du discours	69
<i>Pronostic et diagnostic</i>	73

Le scénario moderne de la reconnaissance	85
L'image de la pensée	95
Sensations, souvenirs et fabulations	109
L'ipséité, la reconnaissance de soi	119
Anaplodiplose et métalepse	131
Deuxième partie : La ballade d'un schizophrène	139
I. Sur la route	
II. <i>A day of the life</i>	
III. Neige	
IV. <i>This place is not a place for honor</i>	
V. Eigengrau	
Troisième partie : La théorie à l'épreuve de l'écriture	240
L'anaplodiplose comme origine	243
L'anaplodiplose et les effets du monologue intérieur	247
L'anaplodiplose et l'ipséité	250
L'ipséité et les discordances	251
L'ipséité et la quotidienneté moyenne	252
La quotidienneté moyenne et le musement	254
Sensations, souvenirs, fabulations et musement	256
Sensations, souvenirs, fabulations et diagnostic	260
Scénario moderne de la reconnaissance et image de la pensée	263
Retour sur Humphrey	263
Retour sur Cohn	266

Conclusion	273
Pourquoi un homicide conjugal	282
Comment aborder la création à l'université	286
Bibliographie	293
Textes littéraires	293
Textes théoriques et critiques	294
Table des matières	298